سینما ۵

۶ آذر ۲۵۳۵ - شماره ۶
۱۵ ریال

پنجمین
جشنواره جهانی فیلم تهران
۳۰ آبان ـ ۱۴ آذر ۲۵۳۵



بازگشت ازدریا   کارگردان : یوجی یاماد

HOME FROM THE SEA
by: yoji yamada

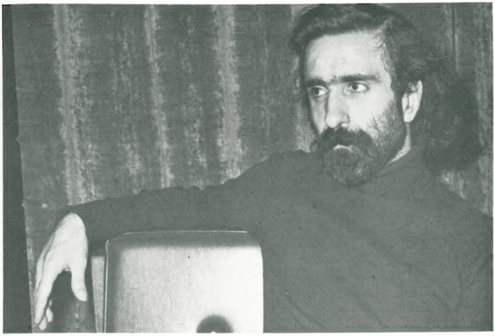


دزد شکار   کارگردان : خوزه لوئیس بورائو

("POACHERS")
by: Jose Luis Borau

FURTIVOS

محمدرضا اصلانی ، سازنده‌ی مجموعه «سمك عيار» است. جز این، ده ـ دوازده فیلم کوتاه‌هم درکارنامه‌ی فیلمسازی‌اوست. «شطرنج باد» نخستین ساخته‌ی بلند سینمائیش ، امروز (شنبه ٦ آذرماه) در بخش مسابقه به نمایش درمی‌آید . به‌قصد معارفه با او ، و ساخته‌اش «شطرنج‌باد» پای حرفهایش نشستیم.



گفتگوئی با: محمدرضا اصلانی کارگردان فیلم «شطرنج باد»

● **در «شطرنج‌باد»، چه مسائلی‌را مورد توجه قرار داده‌اید؟**

اصلانی ـ قصه‌ی فیلم، معمولی‌ست. حرف فیلم درباره عدم ارتباط عاطفی میان آدمهاست. اینکه هرکس باد خودش را میزند. حرصی‌برای «بودن» ، نه «شدن» . . . اختلاف وکشمکش آدمهاهم ازهمینجا شروع می‌شود. برای«بودن» يك‌درگیری سطحی‌مطرحست وگسترش‌حاکمیت فردی و تثبیت‌کردن موقعیت. در «شدن»، اما همیشه‌گسترش قدرتها و نیروها مطرحست. پس زایش هم هست. البته در فیلم بعضی ازآدمها از «بودن» به«شدن» میرسند یعنی گونه‌ای تحول، درآنها زیروروئی پدید می‌آورد.

● **آنچه که از گفته‌های شما برمی‌آید اینستکه «فلسفه» را مورد توجه قرار داده‌اید.**

اصلانی ـ من از «فلسفه» هیچگاه جدا نبوده ونیستم. معتقدم که شرقی بویژه، نمیتواند از فلسفه جدا باشد، جدا از رویه‌ی ظاهری‌فیلم، جریانی از فلسفه میگذرد که البته پرتأکید وتحمیلی نیست.

● **عرفان چطور ؟ آیا به عرفان هم پرداخته‌اید ؟**

اصلانی ـ اگر رسیدن به‌قلب حضور را عرفان بدانید، بله عرفان هم مورد توجه من‌بوده است. حضور داشتن در قبال احساسی که درآدم میگذرد. به‌اعتقاد من حضور در مقابل هرنوع جریانی ، عارفانه است. واینکه آدم میتواند درباره‌ی آنچه که در درونش میگذرد تفکر کند، درست تفکر کند. این نخستین قدم است بویژه درآنانکه معصوم‌ترند. خب، اگراین‌عرفان باشد، من در فیلمم رعایت‌کرده‌ام. اما درکل ، فلسفه مورد توجه منست . . .

● **به‌اعتقاد شما ، فلسفه تا چه اندازه با سینما ارتباط دارد؟**

اصلانی ـ کسی‌که فلسفه را نمی‌شناسد ، سینمائی سطحی ارائه میدهد . سینما از مسائل اجتماعی و فلسفه جدا نیست. میگویند فلسفه سقوط کرده ، این درست نیست . به‌اعتقاد من فلسفه می‌باید تحول پیدا کند. سینمائی‌که فلسفه را نشناسد ـ مثل سینمای آمریکا ـ وسیله‌بیانی سطحی میشود که هیچ حرفی را عمیق برگزار نمیکند .

● **بیان فلسفه در فیلم شما ، با واسطه تصویرسازی یا درارتباط شخصیتها این بعدفلسفی را پیاده می‌کنید؟**

اصلانی ـ تصاویر اگر نتوانند با تصاویر قبلی و بعدی خود رابطه برقرارکنند، تصاویر مرده‌ای هستند. فلسفه سیر همین ارتباطات است که بستگی به‌يك جمله و یا يك تصویر ندارد. از ارتباط کامل تصاویر وجملات با همدیگر است که فلسفه خودرا نشان میدهد . .

● **تحت تأثیر فلسفه‌ی غربی هستید یا شرقی ؟**

اصلانی ـ در«سمك عیار» فلسفه‌ی شرق مطرحست اما دراین‌فیلم فلسفه‌ی تاریخ را درنظر داشته‌ام . اینرا هم بگویم که «شطرنج باد» يك فیلم جنائی ـ حادثه‌ای است، ، نوعی هیجان درآنست که وجوه فلسفی فیلم را پنهان میکند. بطورکلی این فیلم دوگونه مصرف‌کننده ـ تماشاگر ـ را می‌طلبد. متأسفانه توده تماشاگر سینما بخاطر اینکه سینما را بعنوان سرگرمی باور میکنند نه هنر ، نوعی پسند منحط در او بوجود آمده که نادیده گرفتن آن یعنی قطع ارتباط کامل. دراین میان تماشاگرانی ـ در اقلیت البته ـ هستند که به سینما از دریچه‌ای جدی مینگرند. فیلم من سعی در ارتباط با این دونوع تماشاگر دارد.

● **میتوان گفت که در فیلم سعی خودرا درگرو این ارتباط دوگانه گذاشته‌اید؟**

اصلانی ـ کوشش‌شده‌است امانه به‌آنصورت که فیلم خود را فداکند. یعنی من میدانم که نمیتوان با تماشاگر فیلم فارسی رابطه برقرار نمود. این البته خواست من هست اما بشرطیکه خودم را ازدست ندهم. من نمی‌خواهم تماشاگر را سرگرم کنم. فیلمسازی که قصد سرگرم‌کردن مردم را دارد، مسائل اساسی را لاپوشانی میکند، اگرچه دنیای اخیر، دنیای سرگرم‌کننده‌ای هم هست. تا هنگامیکه تماشاگر سینما را صرفاً سرگرمی می‌پندارد من نمیتوانم در رابطه با او پیشقدم باشم. من «شومن» نیستم «لوطی‌عنتر»ی هم نیستم. من فیلمسازم. وظیفه من جز سرگرم کردن است.

● گفتید که قصه‌ی فیلم خطی جنائی- حادثه‌ای‌دارد. پس‌این‌خط هیجانی،سرگرم‌کننده نیست؟

اصلانی ـ پرداخت هیجانساز نیست. این خط قصه را من برگزیده‌ام چون مفهومی را که پشت این ظاهر، حرکت دارد بهتر القا میکند. درگیری آدمهای فیلم، از جمله درگیریهای کوچك روزمره نیست.

● تفکرات‌آنان، درگیریها را میسازد؟

اصلانی ـ بله، دقیقاً. درگیریشان ازطریق تفکر است. حادثه اگر هست، زائیده‌ی این درگیری حاصل از تفکرست. رجزخوانیهائی‌که هست درستر از خود «جنگ» است. معتقدم که جنگ آدمها یك برخورد آنی‌ست. طرفی میبازد و همه‌چیز تمام میشود. اما رجز خوانیهائی که خشم آدمها را ایجاد میکند و طغیان روحی برمی‌انگیزد، میتواند تفکر آدمها را نشان دهد و هم‌چنین شخصیت‌شان را. نگاه که میکنیم می‌بینیم این رجزها در کار «فردوسی» جهت و هدف را معین میکند نه خود جنگ را. او دروصف مثلاً تیر به‌کمان‌گذاشتن‌رستم، اشعاری بس زیبا می‌آورد. یعنی عمل را توصیف میکند وگرنه نتیجه‌ی‌عمل‌معلومست. کاری‌که «برشت» هم میکند، در شرقی، خود تفکر هیجان برمی‌انگیزد. مامیخواهیم ازخود حادثه به‌هیجان بیائیم نه ازطریق تفکر به‌حادثه. آن «جوکی» که روزها می‌نشیند با خاکی در کف دست و دانه میکارد وآنقدر به‌انتظار می‌نشیند تا دانه سبزشود در اصل با هیجان درونی سختی طرف است چون از راه تفکر به‌این هیجان میرسد. از دید یك‌ناظر حتماً این پرسش پیش می‌آید که‌چگونه این آدم به‌چنین‌عمل‌خسته‌کننده‌ای‌گردن می‌نهد. غافلست که هیجان دراو به‌کمال‌است. این هیجان آدم‌را متعالی‌میکند. هیجان‌های‌کاذب روزمره بگفته‌ی «پاسکال» نشانه‌ی انحطاط عظیمی‌ست. در فیلم من، هیجان ریشه‌ای ونهادی‌ست نه‌آن هیجانهای حاصل از جنگهای‌کوچك روزمره‌اند . . .

● «شطرنج باد»، از نظر بازیگر، اجتماعی از بازیگران تأترست. این‌گزینش را چگونه توجیه میکنید؟

اصلانی ـ بازیگران‌سینمابافرم وحرکتهائی خوگرفته‌اند که مشکل میتوان ازاین رفتارهای کلیشه‌ای بازشان داشت. دستکم جدلی میطلبدکه از عهده‌ی من بیرونست. با تأتریها راحتم. بازیگران فیلم، بدور ازهرگونه تعریف وتعارف در فیلم بازی نمی‌کنند، زندگی میکنند، حضور دارند. این فراهم نمیشود مگر با فضاسازی . . .
کار بجائی رسید که در اواخر فیلمبرداری هیچگونه احتیاجی نبود که به‌آنها گوشزد شود. خودشان، شخصیت‌های محوله را ادامه می‌دادند. این واقعاً توفیقی‌ست که آنها در فیلم «بازی» نکردند.







صحنه‌هائی ازفیلم «شطرنج باد»

دیوانه‌ای از قفس پرید،
تصویری یك بعدی از یاس

نوشته : جیلیان وان نوستراند

ترجمه : محمدرضا صالح‌پور

دراین روزها که روانشناسی به صورت یك سرگرمی پسندیده و پذیرفتنی درآمده ، فیلم میلوش فورمن‌که براساس رمان «**کن‌کسی**» ساخته شده از سوی ناقدان با استقبال بسیار مواجه گشته است . این فیلم گرچه در توصیف ازخودبیگانگی ویأس دردناك زندگی معاصر تا حدود زیادی موفق است لیکن در آن ارتباط بین‌بیماری روانی وعوامل اجتماعی تولیدکننده آن چنانکه باید مورد توجه و بررسی قرار نگرفته است . معلوم نیست که دیدگاه یك بعدی فیلم نسبت به بیماری روانی درواقع بیشتر در جهت توجیه ماهیت وریشه‌های آنست یادر جهت مبهم ساختن آن . به منظور بررسی دقیق این مسأله ، لازم است که داستان فیلم را به طور خلاصه مرور کنیم .

فیلم با نشان دادن بخشی دریك بیمارستان امراض روانی شروع میشود . دراین بخش هفده مریض مرد زندگی یکنواخت روزمره خودرا میگذرانند . توجه ما به شش تن ازآنها معطوف‌میشودکه دراین‌میان پنج‌تن‌ازآنهابیماران عصبی کاملاً بی آزاری هستند . **هاردینگ** تیپ با سواد زن صفتی است . **چسویك** یك مرد میان سال به خود نامطمئنی است که مدام در نگرانی بسر میبرد . **تابر** یك آدم بدخلق عصبی است . **مارتین** جز آنکه دائماً مثل اطفال لبخند بزند کاری نمیکند . **بیلی ببیت** پسر حساسی است که با لکنت زبان حرف می‌زند وتمایلات خودکشی دارد و از مادرش می‌ترسد . رئیس **برومدن** سرخپوست تنومندی است‌که ظاهراً کر ولال است ووقتش را با کشیدن یك جاروی بلند برزمین میگذراند ونسبت به‌هیچ چیز واکنشی از خود نشان نمیدهد .

هر روز صبح بیماران برای دریافت « داروی » خود جلوی دکانك پرستار صف میکشند وچندساعت بعدی را به بازی‌می‌پردازند. بعدازظهر «درمان گروهی» دارندکه بوسیله سرپرستار مقتدر و سختگیر «**میس راچد**» برگزار واداره میشود ، سپس گردش کوتاهی درهوای آزاد ، چندقرص‌مسکن دیگر،تلویزیون وبالاخره ساعت خواب . این برنامه هیچوقت تغییر نمیکند .

دراین هنگام بیمار تازه‌ای به این گروه بیجان می‌پیوندد . این بیمار که نقش او به‌نحو استادانه‌ای توسط «**جك نیکلسون**» بازی شده ، **مك مورفی** نام دارد که برای در رفتن ازکار اجباری زندان با زرنگی خودرا به این آسایشگاه منتقل کرده است . «**مك مورفی**» نیرومند ، پرسروصدا وسرزنده‌است وآن عده ازبیماران که توانایی درك حضور اورا دارند بی درنگ تحت تأثیر شخصیت گیرا و استقلال رأی او قرار میگیرند . «مك مورفی» آشکارا مظهر خونگرمی وسلامت عقل است .

«مك مورفی» به سرعت دشمن خونی پرستار«راچد» میشودکه زنی است‌بسیارسختگیر وبا رفتار مستبدانه‌اش باقی بیماران را به صورت موجوداتی مطیع و گوسفندصفت درآورده است. «مك مورفی» ازهمان ابتداء میکوشد تا از نفوذ و سلطه پرستار «راچد» بربیماران بکاهد وقمار را بین بیماران رواج میدهد . قرص‌های‌مسکن خودرا نمیخورد ، برای فرار از آسایشگاه نقشه میکشد و با نگهبان نزاع میکند و البته این همه مورد قبول ومایهٔ تفریح سایر بیماران است . «مك مورفی» برای بدست آوردن یك بسته سیگار جیره‌بندی شده ، پنجره دکانك پرستار را می‌شکند . یکبار بیماران را از آسایشگاه فرار میدهد و با یك قایق سرقت شده آنهارا به ماهیگیری می‌برد .

«مك مورفی» سرزندگی وشادابی را به بیماران باز میگرداند ، بخصوص در مورد سرخپوست که سرانجام به «مك مورفی»اعتراف میکند که کر ولال نیست وتمام رفتارش‌نقش بازی کردن بوده . چنین به نظر می‌رسدکه «راچد» تسلطی را که بر بیماران خود داشته از دست میدهد ، «مك مورفی» با تحریك بیماران به اینکه در مقابل فرامین «راچد» ایستادگی کنند ، اورا میآزارد . اما «راچد» از چیزی اطلاع دارد که «مك مورفی» ازآن بی خبراست . «راچد» میداند که زمان به سود اوست چون «مك مورفی» نمی‌تواند مانند سایر بیماران به دلخواه آسایشگاه را ترک کند ؛



صحنه‌هائی ازفیلم دیوانه‌ای ازقفس پرید

«مك مورفی» برا ی‌اقامت نامحدود به آسایشگاه تحویل شده و تنها «راچد» اختیار دارد که درباره مرخص شدن او از آسایشگاه تصمیم بگیرد .

اکنون قضیه مهم میشود و بازی شکل جدی به خود میگیرد . «مك مورفی» مصمم میشود که تنها راه مرخص نشدنش از آسایشگاه فرار کردن است . او برای آخرین بار یك مهمانی خداحافظی برای هم‌قطارانش برپا میکند. اواخر شب به یکی از محافظین آسایشگاه رشوه میدهد تا او چند زن و مقدار زیادی مشروب را وارد آسایشگاه کند و سپس همگی کاملاً مست میشوند . اما مهمانی از کنترل خارج میشود ، تمام آسایشگاه درهم می‌ریزد وهمگی سیاه‌مست شده به خواب می‌روند از جمله خود «مك مورفی» که به این ترتیب شانس فرار کردن را از دست میدهد . صبح وقتی پرستار «راچد» میآید همه‌شان در وضع بدی غافلگیر میشوند . «راچد» خشمش را روی «بیلی‌ببیت» خالی میکند چونکه در حال عشقبازی با یکی اززنان غافلگیرشده است . «ببیت» با خشم اعلام میکند که هیچ دلیلی برای شرمگین بودن او نیست و برای اولین‌بار همهٔ کلمات اعتراض‌آمیز خودرا بدون لکنت‌زبان ادا میکند . «راچد» با خونسردی و بی‌رحمی همهٔ دفاع اورا درهم می‌ریزد وتهدید میکند که قضیه را به مادرش خواهد گفت . «ببیت» تحمل از دست میدهد ولحظاتی بعد در اتاق بعدی گلوی خودرا می‌شکافد ومیمیرد . «مك مورفی» که از تماشای این وضع به نحوی دیوانه‌وار به خشم آمده خودرا روی «راچد» میاندازد و میکوشد اورا خفه کند . تنها در آخرین لحظه یکی از محافظین «مك مورفی» را به سویی پرت میکند وبه این ترتیب «راچد» نجات مییابد . درتمام این مدت سایربیماران بی حرکت ایستاده وتماشا میکنند .

«مك مورفی» چند هفته‌ای به آسایشگاه نمیآید و اوضاع دوباره به حالت عادی خود باز میگردد . در مورد این‌که «مك مورفی» کجاست شایعاتی بین بیماران ردوبدل میشود .



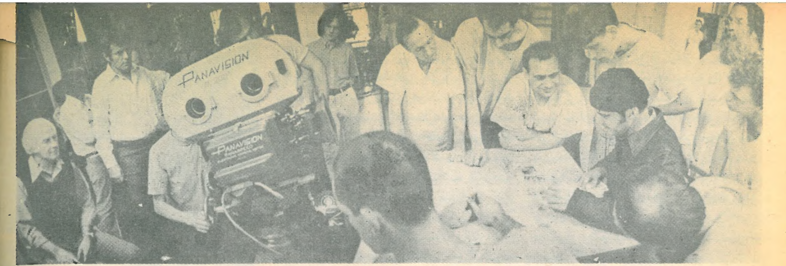




آیا فرار کرده ؟ آیا به محل دیگری انتقال یافته ؟ یك‌شب، دیروقت‌درحالیکه‌همه‌خوابیده‌اند محافظین «مك مورفی» را به تختخوابش باز میگردانند ومی‌روند . سرخپوست که از بازگشت او به وجد آمده خودرا بسرعت به‌پای تختش می‌رساند . این یکی از مؤثرترین صحنه‌های فیلم است ، سرخپوست زانو می‌زند ونجواکنان به « مك مورفی » میگوید : «می‌دانستم بدون من نمی روی .... مرا هم با خودت ببر» . سرخپوست نقشه‌های فرار خودرا برای او تشریح میکند اما «مك مورفی» پاسخی نمیدهد . نمی‌تواند هم پاسخی بدهد . قسمتی از مغز اورا با عمل جراحی برداشته و اورا به موجود بی روح و بی‌اراده‌ای تبدیل کرده‌اند. سرخپوست به آرامی اورا بلند کرده به خود میفشارد و با او وداع میکند . سپس باتصمیمی که از عشق مایه میگیرد با بالش اورا خفه میکند . با خشمی دردآلود آب‌سردکن عظیمی را از جا میکند و آن را به سوی پنجره بزرگ و قفل شدهٔ آسایشگاه پرتاب میکند . سپس از شکاف عظیمی که به این ترتیب در دیوار آسایشگاه پدید آمده پائین می‌پرد و فرار میکند . سایر بیماران از خواب بیدار میشوند و از فرار سرخپوست که به‌نظرشان عملی بسیار جسورانه‌است به وجد آمده به هلهله می‌پردازند. درآخرین صحنهٔ فیلم سرخپوست را از ورای دیوار شکستهٔ آسایشگاه می‌بینیم‌که میدود و میدود تا سرانجام در افق ناپدید میشود .

روایت فیلم شدهٔ رمان «کن‌کسی» تجربهٔ عاطفی بسیار نیرومندی است . درواقع انسان ازهمان آغاز آنچنان به درون ماجرا کشیده میشود که مشکل میتوان از نظر عاطفی ازفیلم وموضوع آن فاصله‌گرفت و بطور انتقادی‌دربارهٔ آن به تفکر پرداخت . از یك جهت بسیار با اهمیت این برای فیلم درواقع یك نقص است . از ما خواسته نمی‌شود وحتی اجازه نمی‌یابیم که درباره هیچیك از وقایع داوری کنیم . از همان ابتداء برای ما درمورد اینکه حق باکی است جای هیچگونه تردیدی نمیماند . وچون با آنچه درهرلحظه روی پرده می‌بینیم درگیر هستیم، کارما تنها آن میشودکه جانب آدمهای خوب داستان را بگیریم وتشویقشان کنیم . ولی این واکنش برای روبرویی با موضوع بسیار جدی فیلم نه مناسب است و نه کافی . فیلم‌که از کارگردانی و بازیهای عالی برخوردار است تصویری است دقیق و حساس از رنج آدمی و نوعی واکنش در برابر آن . متأسفانه فیلم درمورد زندگی آدمی و ماهیت تجارب اجتماعی انسان نیز مطالبی عرضه میدارد که نمی‌باید بدون بررسی انتقادی از آنها گذشت .

اول آنکه در فیلم نوعی بی‌توجهی به‌عامل سابقه و پیشینه وجود دارد که متناقض با کیفیت واقعی تجربه آدمی است . ما با یك عده آدم آشنا می‌شویم که در زمان معلق هستند و هیچگونه گذشته و آینده و یا انتظاراتی‌ندارند. بنظر می‌رسد که این عده در یك فضای خالی وبی تأثیر ازعوامل اجتماعی زندگی میکنند . وآنگاه از ما انتظار می‌رود که این زندگی مشکوك را به عنوان زمینهٔ داستان بپذیریم . کاراکترهای اصلی عاطفی ، جالب و حتی دوست‌داشتنی هستند ولیکن از همهٔ جهات بررسی نشده‌اند . از بعد عمق بی بهره‌اند و به صورت کاریکاتوری از افراد واقعی جلوه میکنند . از همان ابتداء ما از دسترسی به‌سابقهٔ زندگی این افراد محروم میمانیم واین امر درك جهت و محتوای تلاش ایشان را برای ما دشوار میسازد . با توجه به نکات گفته شده ، داستان فیلم بیشتر به صورت ضدیت ساده وافسارگسیخته بین «مك مورفی» و پرستار «راچد» درمیآید. واین درگیری در سطح یك درگیری شخصی وبه صورت درگیری بین یك آدم معقول و یك نهاد نامعقول مطرح میشود ، طغیان یك آدم است علیه غول . اگر درگیری به صورت یك درگیری شخصی مطرح میشود ، راه حل آن نیز ناگزیر یك راه حل شخصی است . چونکه شیوهٔ طغیان «مك مورفی» لازمه‌اش اینست‌که او کراراً نشان دهد که در سرپیچی ازفرامین «راچد» اخلاقاً حق با اوست . در مورد برحق بودن «مك مورفی» تردیدی نیست ، اما طغیان او تا حد یك اعتراض توخالی وابراز انزجار شخصی پایین میآید . حاصل اعتراض او تغییر وضع نیست بلکه فرار است و البته با درنظرگرفتن نگرش‌غیراجتماعی وغیرتاریخی داستان فیلم ، فرار تنها راه حل منطقی است . به این ترتیب بدبینی و تسلیمی که در داستان هست آشکار میشود . در فیلم ما با وضعیتی غیرانسانی روبرو هستیم‌که تغییراتی اساسی در نظام اخلاقی واجتماعی را ضروری میسازد . اما این‌کار غیرممکن است . ضعف «بیبیت» در مقابل **«میس راچد»** و خودکشی او به این قصد طراحی شده که بی‌حاصل بودن تلاش‌را به ما نشان دهد ، به نظر فیلم ، بهترین راه حل فرار است . نمی‌توان ازبیماران رقت‌انگیز و گوسفندصفت انتظار داشت که به طور جدی علیهٔ کسانی که برآنها مسلطند و ظلم میکنند به پا خیزند . اینان نه‌گذشته‌ای دارند ونه هستی قابل توجهی ، پس چگونه میتوانند برای زندگی‌شان نقشه و جهتی داشته باشند ؟ اگر نمی‌توانند از طریق اقدام واراده شخصی‌شان به سرنوشت‌خود شکل دهند ، در آن صورت تنها چاره‌شان این است که با پناه بردن به دنیای خصوصی خود از پهنهٔ زندگی اجتماعی و مسئولیت‌های آن بکلی دوری جویند . با اینهمه دراین مورد فرار بهیچوجه به معنای رهایی نیست بلکه تنها دور شدن از مرکز کشمکش است . درتحلیل‌نهایی، «مك مورفی» در متن و زمینهٔ با معنایی به اعتراض برنمی‌خیزد بلکه طغیان او علیه یك وضعیت بی‌معناست . دیوانگی به صورت یك امر نا مفهوم و شخصی درمیآید و فیلم دربرابر سلطه‌جویی و تجاوز وضع حاکم ، فرار را انتخاب میکند . در مقابل پرسش‌های متعددی که برای بیننده پیش میآید فیلم پاسخی ارائه نمیدهد . این مسأله را چگونه میتوان توجیه کرد وریشه‌های آن کجاست ؟ این آدمها کی هستند و چرا در آسایشگاه بسر می‌برند واصولاً از کجا آمده‌اند ؟ آیا منصفانه‌است‌که مسایل آنها را صرفاً مسایل شخصی بدانیم که از ریشه‌های اجتماعی منشاء می‌گیرند . از نظر فیلم این پرسش‌ها نامربوط و نالازم است . در آخر مرگ «مك موزفی» خود تفسیر شایسته‌ای است برشکست **«کن‌کسی»** در مطرح ساختن اینگونه پرسش‌ها . بدون مطرح کردن این پرسش‌ها امیدی هم به تغییر مسیر تراژیك رویدادهای داستان فیلم نمی‌توانست وجود داشته باشد .



«میلوش فورمن» (پشت دوربین ایستاده است)، جك‌نیكولسون و بازیگران دیگر در برابر دوربین، یك‌صحنه‌را تمرین می‌کنند.

MILOS FORMAN

با :

میلوش فورمن

دربارهٔ

دیوانه‌ای از قفس پرید

■ **رمان «دیوانه‌ای از قفس پرید» نوشته «کن کسی» نخستین‌بار چگونه بدستت رسید ؟**

□ در شرایطی مخصوص ! کرك داگلاس درسال ۱۹۶۲ حقوق استفاده از آنرا خریداری کرد و در برادوی روی صحنه برد . این نمایشنامه که نقش اول آن را خودش بازی میکرد با شکست روبرو گردید . بعداز مدتی این کتاب را برای من فرستاد که هرگز بدستم نرسید . دوسال‌بعد پسرش «مایکل» که میخواست کار تهیه‌کنندگی را شروع کند این کتاب را بمن داد که بخوانم . کرك داگلاس از این تصادف خیلی تعجب کرد . در آغاز انتشار کتاب یك بازیگر گمنام سعی داشت حقوق استفاده از این کتاب را بخرد و نقش اول آن را خودش بازی کند . این بازیگر «جك نیکلسون» نام داشت !

■ **نام فیلم چه مفهومی دارد ؟**

□ اسم فیلم از یك شعر کودکانه گرفته شده است که در آن کلمه «فاخته» معنای‌دیوانه را دارد . در کتاب مرد سرخ‌پوست داستان را تعریف میکند . ولی من فکر کردم بهتر است بشکل عینی بازگو شود .



■ **شخصیت سرخ‌پوست دقیقاً چه مفهومی در فیلم دارد ؟**

□ سرخ‌پوست فیلم یادآورنده قومی از دست رفته است . بیست سال است که در آمریکا احساسات مردم برله سرخ‌پوستها برانگیخته شده است و روشنفکران درقبال آنها احساس گناه میکنند ، چرا که اجدادشان ظلم فراوان برآنها روا داشته‌اند .

■ **فیلم یك‌مسئله مهم روزرا مطرح میکند. یعنی استعمال مواد مخدر درمعالجه بیماران روانی .**

□ در فیلم مسئله مواد مخدر باندازه شوك برقی و عمل جراحی اهمیت ندارد آنچه درفیلم مطرح میشود مسئله بکار بردن این روشهای درمانی است البته من یك متخصص بیماریهای روانی نیستم . با آنکه دو هفته در یك‌بیمارستان روانی بسر بردم ولی حرف زدن با بیماران را به مطالعه درمورد علل بیماریشان ترجیح دادم. چیزی‌که در واقع همیشه سئوالی بدون جواب باقیمانده است ، این است که جنون ریشه‌ای اجتماعی دارد یا یك نقص جسمانی؟

■ **بازیگران نقش‌های دوم بیماران روانی واقعی هستند ؟**

□ خیر . ابتدا این را بگویم که ما دریك بیمارستان‌روانی‌واقعی‌در«اورگون» فیلمبرداری کردیم . تمام بازیگران ، بازیگران حرفه‌ای هستند جز رئیس بیمارستان (که واقعاً رئیس بیمارستان است) وسرخ‌پوست‌که تا آن زمان مقابل دوربین قرار نگرفته بود . از بیماران روانی بجای سیاهی لشگرها استفاده کردیم . یك هفته قبل ازشروع فیلمبرداری بازیگران را دربیمارستان جمع‌کردم تا نقشهایشان را برایشان تشریح کنم. قبلاً برای هریك از پرسوناژها بیماری را که شبیه او بود پیدا کرده بودم . از بازیگرها خواستم که به دقت مواظب اعمال ورفتار بیماریکه پرسوناژ آنها در فیلم شباهت دارد ، باشند تا نکات لازم را برای ایفاء نقش پرسوناژ مورد نظربیاموزند ! در امریکا منتقدین درباره نقشهای اول مطالب زیادی نوشتند ولی درمورد نقشهای دوم سکوت کردند . باین‌جهت که آنهارا بیماران واقعی تصور میکردند. برای من انتخاب بازیگران اهمیت زیادی داشت . درفیلم هیجده بیمار روانی داشتم که فقط نیمی ازآنها حرف میزدند ونیمی دیگرفقط میتوانستند شکلك بسازند و یا سرودستشان را تکان دهند . ترس من از این بود که تمام نقشهای دوم بهم شبیه بشوند و تشخیص آنها از یکدیگر آسان

نباشد. بهمین جهت برای انتخاب هیجده بازیگر، ازنهصدنفر امتحان بعمل آوردم. واقعاً کار مشکلی بود. من در جستجوی بازیگران پراستعداد نبودم، فقط کسانی را میخواستم که بتوانند دیوانگی را در صورتشان مجسم سازند. هدف من ساختن یك فیلم کمدی ازدیوانه‌بازیها یا یك فیلم سیاه وشوم نبود.

■ **«هسکل وکسلر» مدیر فیلمبرداری فیلم بود. چطور شد وسط فیلمبرداری جایش‌را به دیگری داد؟**

□ او یك فیلمبردار فوق‌العاده است که مثل همه فیلمبردارها درکارش سختگیریهائی دارد. اما به آن حد که بازیگران بخاطرمسائل مربوط به تنظیم نور، بشکل عروسکهای خیمه‌شب‌بازی درمی‌آیند. درصورتیکه برای من قضیه برعکس است. من درصورتی خودم را راحت حس میکنم که دوربین ومسائل مربوط بآن را بکلی از یاد ببرم. باین ترتیب لازم بود که با هم سازش کنیم ولی «وکسلر» بقدری از این موضوع ناراحت شد که ترجیح دادیم ازهم جدا شویم، درحالیکه بیش از نیمی از فیلم‌تمام شده بود، دراصل من میل‌داشتم با «اوندریسك» کارکنم ولی نتوانستم اورا از پراك به آمریکا بیاورم.

■ **روش کار در آمریکا با روش کار دراروپا متغیر است؟**

□ خیر، البته تفاوتهائی وجود داردکه چندان اهمیت ندارد. اساس کار یکی است. بودجه‌ای تعیین میشود که باید در محدوده آن کارکرد. این فیلم چهارمیلیون دلار بودجه داشت. کار فیلمبرداری یك هفته بیش اززمان تعیین شده طول کشید ولی ازاین جهت با تهیه‌کننده اختلافی پیش نیامد.

■ **فکر میکنی آمریکائیها تورا بعنوان یك آمریکائی پذیرفته‌اند؟**

□ آنها باید تصمیم بگیرند که آیا من یك کارگردان چك هستم که در آمریکا فیلم میسازم یا یك کارگردان آمریکائی. حقیقت اینست که مطبوعات همه «دیوانه‌ای ازقفس پرید» را یك فیلم کاملاً آمریکائی تلقی کرده‌اند.

■ **هم‌اکنون موقعیت تو در مقابل کشورت چگونه است؟**

□ من قصد دارم همچنان یك چك باقی بمانم. اگرچه برای مدتی طولانی خارج از کشورم کار کنم. چگونه میتوانم سی‌وهفت یا سی‌وهشت سال زندگی گذشته را فراموش‌کنم؟ من در آنجا متولد شده‌ام و بیشتر زندگی‌ام را درآن محیط گذرانده‌ام. در آن سرزمین بود که زندگی را تجربه کردم و با هنر آشنا شدم. احمقانه‌است اگر ادعا کنم ملیتم را از دست داده‌ام. ازطرفی مقامات چك هنوز دراین‌مورد تصمیمی اتخاذ نکرده‌اند.

فیلمهای امروز

سینما دیاموند

(پرواز بز بالدار ــ مسابقه)

ساعت: ۱۶
پایان بازی (رابین لهمن)
شطرنج باد (محمدرضا اصلانی)
ساعت: ۱۹
زمان (حسین صدر)
دوشس وقمارباز (ملوین فرانك)

سینما دیاموند

(جشنواره جشنواره‌ها)

ساعت: ۱۰
دیوانه‌ای ازقفس پرید (میلوش فورمن)
ساعت: ۱۳
دزد شکار (خوزه لوئیس بورائو)

سینما دیاموند

(سینما چشم وگوش دارد)
ساعت: ۲۲
دهه شگفت پنجاه (ماریو مورا)

سینما پارامونت

(تکرارمسابقه)
ساعت: ۱۰ و ۱۹
بخاطردنیائی انسانی‌تر (ژان ماری پیکن)
ایرنه، ایرنه (پیتردل‌مونته)
ساعت: ۱۳ و ۲۲
لئونینا (ژان‌پل‌کوران)
مشیت الهی (لوك مونهایم)

سینما پارامونت

(تکرار برنامه سینما چشم وگوش دارد)
ساعت: ۱۶
عکاسی (پال زولنای)

سینما آتلانتیك

(سینما چشم وگوش دارد ــ تکرار)
ساعت: ۱۰
جشنواره فیلم پاریس (ژان‌پیرژانسن)
کنجی میزوگوشی: زندگی یك کارگردان سینما

سینما آتلانتیك

(تکرار جشنواره جشنواره‌ها)
ساعت: ۱۳ و ۱۹
هویت (لاسلو لوگسی)
ساعت: ۱۶ و ۲۲
ایستگاه بعدی، گرینیچ ویلج (پل مازورسکی)

سینما امپایر

(ایالات متحده: نقشی ازخود)
ساعت ۱۰ و ۱۳
شهرها:
دربارانداز (الیاکازان – ۱۹۵٤)

سینما امپایر

(فدریکو فلینی: دنیای یك ساحر)
ساعت: ۱۶، ۱۹ و ۲۲
شبهای کابیریا (۱۹۵۷)

سینما پولیدور

(باستر کیتون: چهره احساس)
ساعت: ۱۰، ۱۳ و ۱۶
کنی‌آیلند (۱۹۱۷)
مترسك (۱۹۲۱)
مهمان‌دوستی ما (۱۹۲۳)

سینما پولیدور

(داگلس فربنکس: بت‌کارخانه رویا)
ساعت: ۱۹ و ۲۲
دزد بغداد (رائول‌والش – ۱۹۲٤)

سینما سینه‌موند

(افق شرق)
ساعت: ۱۰، ۱۳ و ۱۶
آوازهای ماهیگیران دریای جنوبی چین
بازگشت ازدریا (یوجی یامادا)

سینما سینه‌موند

(فانوس خیال ما – پنجاه سال سینمای ایران)
ساعت: ۱۹
عالی‌قاپو – منم میتونم
قیصر (مسعودکیمیائی)
ساعت: ۲۲
شهرخاکستری – نان وکوچه
گاو (داریوش مهرجوئی)

federico fellini



گفتگوئی با: فدریکو فلینی
بدرازای دیوارچین ...

گفتگو از : تولیوکتزیش

ترجمه : ایرج انور

«۲»

● برگردیم سر کار تو به‌عنوان یك‌سینماگر. اگر قرارباشد راه‌این‌بیست‌سال را دوباره طی‌کنی و زندگیت را دوباره بسازی چیزی هست‌که بخواهی عوض‌کنی؟

فلینی ــ نوع سئوالی رامیکنی‌که‌ازآدم انتظارمیرودیك‌جوربازی‌روزنامه‌نگارانه راقبول‌کند. فرض‌کنیم‌که بازی راقبول‌میکنم، بهرحال چیزی راعوض نمی‌کردم. شاید دوست داشتم همه‌چیز زودتر باشد، نه‌به‌این‌منظورکه زودتر شروع‌کنم، دلم می‌خواست در سال ۱۹۲۰ کارگردان بودم. یعنی درآن موقع‌بیست‌سال داشتم‌وازدورهٔ مهاجرت بهره میبردم. وقتی‌من اولین فیلم خودم‌راساختم سینمادیگربدل به‌یك واقعیت باستانشناسی، با تاریخ و بازیبائی‌شناسی‌خودش شده‌بود، یعنی خلاصه‌درپشت آن‌یك‌بازی روشنفکرانه‌وجودداشت، مقایسه وجودداشت،ترمزوجودداشت،تردید وجود داشت،ولی‌برعکس‌در اول‌کارسینما،فکر نمیکنم‌عقده‌ای وجود داشت،همه‌چیزبی‌دنگ‌وفنگ‌ترتربود،تازه بود، آزادبود.من‌اغلب‌میگویم‌طوری فیلم‌سازی‌راشروع کردم‌که‌گوئی سینما وجود ندارد، ولی‌این حرف از روی بی‌خیالی زده میشود. سبك‌سازی‌های دیگران، شاعری‌ها و نیم‌قرن تصویرسازی طبیعتاً سایه‌های زیادی ایجادکرده‌اندکه روی‌کارمن اثر میگذارند و شاید از غریزی‌بودن مطلق من جلوگیری می‌کنند.

● بعنوان یك فرد طرزفکر و عاداتت عوض شده ؟ احساس متفاوت‌بودن‌میکنی؟

فلینی ــ فکر نمی‌کنم . رفتار من درمقابل چیزها واشخاص به‌نظرم همیشه یکسان بوده. این یك خصوصیت شخصی است‌که طرز تربیت هم درآن سهم زیادی‌داشته. من همیشه به‌خاطر وجود عقده بچه مدرسه‌ای توسری‌خور ولی رذل و ناکس‌ناراحت هستم، از نظر مغزی احساس نمی‌کنم ازاین‌عقده آزاد شده‌باشم. امروز وقتی‌که‌باهم رفته بودیم پیش آن‌تهیه‌کننده دیدی : اگر پای‌کار در میان‌باشد من حاضرم اورا تکه‌پاره‌کنم، او را ببلعم. ولی خارج ازکار، شخصیت او مرا میترساند، درموقعیتی قرارم میدهدکه عمیقاً احساس حقارت می‌کنم. در مقابل او دوباره پسربچه‌ای‌میشوم که در زیر سلطه پدرانه تهدیدکننده یامهربانی اوقرارگرفته.

من به‌هیچوجه آزاد و راحت نیستم،تو حتماً متوجه این‌موضوع شده‌ای.اجتماعی بودن من در حداقل خلاصه میشود، کارهای گروهی یااجتماعی مرا میترسانند، به‌مهمانی‌ها، کنفرانس‌ها و مصاحبه‌ها نمیروم. همیشه فکر می‌کنم این چیزهابه‌من مربوط نیست، کارهای بزرگترها است. غرور یا حسن قلابی بالاتربودن نیست، یعنی همیشه هم حس پائین‌تر بودن نیست، جدابودن است.

● این حالت جدائی تو ازکارهای عمومی شامل هیچ استثنائی نمیشود؟

فلینی ــ چرا، بشرطی که اعتراض گروهی از چیزی ناشی بشود که بتواندیا بخواهدآزادی فردی رامورد تهدیدقرار دهد. در چنین موقعیت هائی عصبانی میشوم و ممکن است خطابه هم ایرادکنم حتی‌می‌توانم پشت سنگرهم قراربگیرم . در موقعیت های‌غیر حیاتی‌ترخودم‌راکنارمیکشم‌وکاملا آگاه هستم‌که وجودم‌بی‌فایده‌است.

● ازشخصیت بیرونی‌فلینی چه چیزی‌را دوست‌داری وچه چیزی‌آزارت میدهد؟

فلینی ــ هربار که‌نسبت به خودم در دیگران حس اعتماد را تشخیص میدهم احساس رضایت میکنم. وقتی‌هم‌که چیزی باعث میشود به‌نابلدی های خودم آگاه شوم احساس خوشحالی می‌کنم. ولی چیزهائی‌که نفرتم را برمیانگیزد اینها است : موقعیت های رسمی ، تزئینی ، مراسم ، جایزه ، رفتن بروی صحنه ، گرفتن مجسمه، تشکرکردن، حرف‌زدن. خواهی نخواهی برخلاف میلم به‌آنهاعادت کرده‌ام، ولی همیشه برایم حالت قرص‌خوردن دارد.

● فکر نمیکنی که اگر قرار باشدهیچ جایزه‌ای نگیری و تشویق نشوی‌ممکن است بدتر باشد ؟

فلینی ــ منظورت را می‌فهمم ، ولی این نکته‌ای است‌که توضیح دادن درباره آن بدون اینکه متظاهر جلوه کنم مشکل است. اگر بگویم‌که الان جایزه هیچ‌اهمیتی برای من‌ندارد ، که همیشه برایم اهمیت کمی داشته شاید باورنکنی، بنابراین‌فقط اینرا میگویم که‌من به‌هیچوجه‌روحیه‌رقابت ندارم. من‌همیشه‌ازمسابقه‌ها، ازطبقه‌بندی‌هائی که هیات قاضی‌ها تعیین‌می‌کنند، از بدو بدوهائی‌که برای اول‌رسیدن میکنند خارج هستم. در چنین موقعیتهائی براحتی در یك‌گوشه می‌ایستم.یعنی در واقع احتیاجی به‌این‌کار هم نیست چون هیچوقت موفق نمیشوم داخل‌آن‌باشم. من اصلا ورزشکار نیستم، تابحال به‌عمرم یك مسابقه فوتبال ندیده‌ام. جایزه‌گرفتن‌خوشحالم می‌کند ، البته مگر ممکن است نکند ؟ اگر خلاف آن‌رابگویم دروغگو هستم. ولی همچنین می‌توانم اضافه‌کنم‌که‌وقتی هم به‌من جایزه ندادند حتی یك‌ذره هم ناراحت‌نشدم.

خوب دیگر چه میشودکرد، وقتی هم که پسر جوانی بودم درمورد زنها همین وضع برقرار بود هیچوقت بایك پسر دیگر مسابقه نمیدادم . مبارزه، چه براساس قدرت چه براساس زرنگی، همیشه مرا دلزده‌کرده ، حالا نمیدانم این‌دلزدگی یك چیز بدنی است یاروحی. برای‌اینکه عمیقاً صادق باشم‌اضافه‌میکنم‌که این‌حالت عقب‌نشینی می‌تواند ازیك حالت‌کاملاً جنگجویانه، حیله‌گر وپرقدرت سرچشمه بگیرد. کافی‌است‌که به‌عنوان بازی‌خودم را در وضع‌کسی قرار بدهم‌که چیزی‌رامی‌خواهد، در این صورت‌میتوانم ازدیگران که خودشان را با خواستشان یکی میدانند، خیلی فعال‌تر، آگاه‌تر و مبتکرتر باشم. فقط همین است‌که میتواند افسانه‌حیله‌گربودن مرا توجیه‌کند.

● وقتی درباره فیلم‌هائی که دیده‌ای و خوشت آمده حرف میزدی‌گفتی که‌در خودت قدرت تفکر انتقادی نمی‌بینی. این حالت درموردکار خودت هم‌صادق است؟

فلینی ــ من‌آخرین‌کسی هستم‌که میتوانم یك چیز منطقی و انتقادی درباره‌کاری که میکنم بدانم. به‌همین دلیل پازولینی راستایش میکنم‌که میتواند عالماً تناوبی‌در جهش‌های خلاقه و تفکر انتقادی مثبت و خون‌دهنده ایجادکند. ولی‌برای من، تفکر همیشه به‌صورت تردید فلج‌کننده و رنج مطرح میشود. شاید بخاطر اینکه وسائل لازم رادراختیار ندارم، یعنی پشتوانه فرهنگی ندارم، و اگر در زمینه انتقادپیش بروم در باطلاقی بدون راه‌نجات گیرمیکنم. مثلا ببین، پانزده روز به‌تمام‌کردن فیلم مانده و هنوز نمیدانم چه پایانی‌دارد. واقعاً نمیدانم، یعنی میدانم چه چیزی‌میخواهم بیان‌کنم ولی نمی‌توانم هیچ تصویری ببینم.

دیشب خواب دیدم جولیتا در یك فضای خالی است و دوربین فیلمبرداری، بروی تراولینگ دوراو میچرخد. و روی تراولینگ پرازآدم‌هائی بودکه‌سروصدا می‌کردند و قاقاه می‌خندیدند ، دلقك‌ها. من سعی میکردم دستور بدهم، راهنمائی‌کنم ولی سروصدای کسانی‌که روی تراولینگ‌بودندصدای مرامی‌پوشاند. تا اینکه‌همه‌شان بزمین افتادند شاید تعبیر خواب این‌باشدکه من در حال چرخیدن در اطراف‌موضوع هستم و خطر این هست‌که همه چیز خراب شود. حس‌کردم که حال و هوای‌غرق‌شدن درکار است و با وحشت زیاد ازخواب‌پریدم.

● این بحران‌های آخر فیلم برای توعادی است. چند سال است‌که ترادروقت پایان نگران می‌بینم. برای «زندگی شیرین» بین‌دونوع پایان مرددبودی و هردورا فیلمبرداری کردی، برای «۸½» هم همینکار راکردی.

فلینی ــ اینطور نیست ، برای «زندگی شیرین» ، دو، سه، صد پایان فکرکردم ولی فقط یك پایان فیلمبرداری‌کردم. ولی برای «۸½» یك پایان دیگرهم فیلمبرداری کردم: مارچلو و زنش در یك واگن رستوران بودند و همه‌اشخاص فیلم دورو ورشان راگرفته بودند. شاید این ازآن پایان دیگر قشنگ‌تربود، ولی پایانی راکه‌انتخاب کردم درست‌تر بود، با حالت فیلم هماهنگی بیشتری داشت. بهر حال اقرار میکنم که‌این‌بارهم همان وضع همیشگی برقرار است، همه‌چیز مثل همیشه است، این‌خیال مرا راحت میکند و درعین‌حال دلم‌رامیلرزاند. خیالم راراحت می‌کند چون‌دفعه‌های

قبل‌گلـیم خودم را از آب بیرون‌کشیدم و قاعدتاً بایداین‌بارهم ازعهده‌اش بربیایم. دلم را میلرزاند چون این بی‌تصمیمی من جزوکلك‌هایم نیست، یك مکانیزم کِمـی خرافاتی‌نیست که خودم برای‌تحریك خلاقیت بکارمیاندازم، حضور واقعی و ملموس پرتگاهی است‌که‌من هربار باخطر خوردشدن گردنم ازلبه‌اش میگذرم. این خطـر خطر کار کردن براساس غیرمنطقی احساس و الهام است ، البته اگر اجازه بدهی‌این کلمه کمی آزار دهنده الهام را بکار ببرم. دراین‌نوع‌کار هیچ چیز ملموس، قـابل حساب‌کردن و پیش‌بینی وجود ندارد.

می‌خواستم بگویم با «جولیتای ارواح» شاید چشم راستم یعنی چشم واقعیـت‌را از دست داده‌ام ، که خـواب دیگری به‌خاطرم آمد که یك‌هفته قبل از شروع‌فیلم‌دیده بودم. ناگهان یك‌نفر باقاشق‌چشم راستم را درآورد، ولی احساس درد نمیکردم،فقط متحیر بودم. معنی این خواب چه‌بود ؟ دقیقاً نمیدانم. شاید برای فیلم اختیاج‌به‌نگاه چشم راست، چشم حسابگر و زمینی نداشتم و فقط چشم چپ بکارم میخورد،چشـم شفاف، چشم تخیل . شاید هم این خواب، یك خواب هشدار دهنده‌بودکه‌میگفت: کارت خراب است ،دیگر چشم راست‌نداری، همه چیز را زیاده از حد یك‌بعدی‌می‌بینی.

● **برای رویا اهمیت زیادی قائل هستی ؟**

فلینی ــ بله ، ولی باید بیشتر از اینها هم بآن اهمیت داد. اقدام به‌تعبیرش لااقل یك بازی روانکاوانه بسیار جذابی است. یك‌نفرگفت‌که خواب قصه‌هائی‌است‌که برای خودمان تعریف میکنیم، اسطوره‌های کوچك و بزرگ‌که برای درك مسائل‌به‌ما کمك می‌کنند. طبیعتاً نباید برای‌عوض‌کردن رفتار روزانه‌مان، ازرویا انتظـار کمك فوری و مداوم داشته‌باشیم. و همچنین نبایدبطورکامل خودمان‌رادراختیـار این نمایش شبانه بگذاریم. برای خواب بیننده حرفه‌ای این‌خطر وجودداردکه‌تمام روزش را بدون اینکه‌کاری‌انجام دهد در میان چیزهای بی‌ثبات و فرّار بگـذراند. ممکن است پیش بیایدکه انسان آنقدر در قضیه غرق بشودکه برای خواب‌دیـدن همیشه فقط منتظر آمدن شب‌باشد،ولی‌درچنین موردی،تصویرها دیگر بکاری‌نمیآیند.

● **بطورکلی راجع به‌دیگران چه نظری داری؟ ارتباط با دوستان، آشنایان ، باصدها نفری‌که برخورد‌داری به تو چیزی اضافه میکند، برایت ایجاداعجاب‌میکند، یا اینکه ترجیح میدهی تنهاباشی؟**

فلینی ــ از دیگران وقتی خوشم میآید که با هم در هماهنگـی‌کـامـل باشند، بخصوص همکاران و دوستان. این، نوعدوستی نیست، میخواهم باهم‌جور باشندکه‌مرا راحت بگذارند.



جولیتای ارواح

من از ناهماهنگی و دعوا همیشه وحشت زیادی داشته‌ام. تنهاکه هستم‌حال‌خیلـی خوشی دارم و سنگینی تنهائی را حس نمیکنم، ولی در جواردیگران هم‌خوش‌هستم. فقط وقتی احساس ناراحتی می‌کنم‌که در آن محیط‌های موقتی‌که قبلا حرفش‌رامیزدیم باشم، جلسه های بی‌معنی و هدف، بامردمی‌که‌حرف‌میزنند و اطلاعات و لبخندمبادله می‌کنند. دیدن‌کسانی‌که‌کم میشناسم، شام خوردن در رستوران های شلوغ و حرف‌زدن های بی‌نتیجه برای من واقعاً و به‌تمام معنی شکنجه است.ازمن‌پرسیدی‌عادت‌هایـم‌را را عوض‌کرده‌ام یانه. در واقع من عادتی ندارم، به‌همه چیزعادت میکنم مگربه‌ایـن چیزها : جلسه و حرف بی‌نتیجه. وقتی‌هم‌که سفر میکنم به‌من خوش‌نمیگذرد.

● **اگر دروقت سفر به‌توبد میگذرد، درواقع یعنی‌به‌عاداتی‌بستگی‌داری. به‌نظرم داری ضدونقیض میگوئی.**

فلینی ــ خوب منظور ؟ بهر حال در این‌مورد ضدونقیض فقط ظاهری است.سفر بخاطر شکستن گردش‌عادی روزانه مرا آزار میدهد، از طرف دیگر باید مـوارد را مشخص کنیم. وقتی درایتالیا سفر میکنم همه‌چیز روبراه است: کنجکاویم‌تحریك می‌شود، لهجه‌ها فرق می‌کند ولی بهر حال قابل درك است، یك ریشه‌مشترك وجود داردکه باندازه‌کافی انعطاف‌پذیر است و امکان میدهد تمام ریز وگل‌هادریافت‌شود. ولی سفر به‌خارج است‌که همیشه مرا زجر میدهد، سفر به‌کشورهای دور از ذهـن که‌نمی‌توانم به‌آنها نفوذکنم.

● **تو میدانی که فروید ضمیر ناخودآگاه را «کشور خارجی درون» مینامد؟ به‌عبارت دیگر «خارج شخصی» هرکدام ازما.**

فلینی ــ به نظر من تشبیه‌کردن ضمیر ناخودآگاه به خارج کامـلا درست‌است. آزاردهنده‌ترین رویا یاتخیل‌باچشم‌باز درخانه، یا بهر حال در رحم بزرگ‌ومادرانهٔ شهر رم ممکن است عرق پیشانیم را درآورد و قلبم رابه‌تپش بیاندازد ولی‌همیشـه بارور است . اینجا حس می‌کنم‌که حتی ازترس هم میتوانم بهره‌بگیرم، ولی بیرون ، در مکان‌های دور، در قلب دنیای ناشناخته، جریان میتواند نگران‌کننده باشد.

● **تو اغلب از رنج و ترس بامن حرف میزنی. امروز هنوز هم چیزی‌هست‌کـه در تو ایجادترس‌کند، یا اینکه رسیدگی تو به‌این بُعدبه‌شخصیت‌توشکل‌دیگری‌داده؟**

فلینی ــ به‌یك رسیدگی دست پیداکردم‌که دیگر وقتش رسیده بود. فکرمیکنم‌که می‌توانم بیشتر مقاومت‌کنم. میل ندارم اظهارات زیاده از حد داغ و خودبینانه‌بکنم، بخصوص‌که عکس این رسیدگی ظاهری میتواند بطور ناگهانی ثابت‌شود.درواقـع ممکن است‌که احساس زیر سلطه داشتن عواطف بجای اینکه ازرسیدگی ذهنی واقعـی سرچشمه بگیرد مربوط به‌پیرشدن باشد.

این احساس تسلط بیشتر، در یك تعادل زودگذر زندگی‌می‌کند. آسوده خیـال بودن مشکل است. وقتی درآرامش هستی‌کم‌پیش میآید که بآن آگاه‌باشی. درمجموع فکر می‌کنم‌که هنوز هم گاهی آتشی میشوم که نباید بشوم و دل نگرانی هـای غیرمنتظره‌ای دارم. در مقابل نوعی خاطرهٔ غم‌آلودبرای یك اخلاق کامل‌تر، بی‌دفاع هستم، و این چیز مرا ناراحت و درهم‌می‌کند. لابدراست‌است‌که‌آدم نمی‌تواند کامـلا عوض شود و شخصیتی که در اول بچگی‌شکل‌گرفته زندگی انسان را در بلـوغ برنامه‌ریزی می‌کند. بعضی هابه‌آن میگویند سرنوشت، بعضی دیگرآن رابه‌وقایـع عاطفی بچه تازه بدنیاآمده نسبت میدهند. من بیشتر عقیده دارم‌کـه ایـن‌گرفتاری به‌تربیت مربوط میشود، به‌اجرای متعصبانه و خشونت‌آمیز قواعد اخلاقی در محیط مقدس خانواده، آن‌هم درسنی‌که نه‌حق‌انتخاب داریم‌نه‌امکان آن‌را. مانیمه‌دوم‌زندگی را برای ازبین‌بردن سنت‌ها وترمیم خساراتی‌که تربیت درنیمه اول ایجادکرده تلف می‌کنیم، من از مردم نسل خودم حرف می‌زنم، فکرمی‌کنم کـه‌ایـن‌موضوع درباره



زندگی شیرین

خیلی‌ها صدق‌کند.

● **فکر می‌کنم‌که در فیلم‌های آخرت این تم بصورت تم اصلی مشهود باشـد ؛ مثلا در «زندگی شیرین» موضوع در قسمت برخورد مارچلو با پدرش بصورت‌عاطفی مطرح شده بود، ولی فیلم (۸½) کلا انتقاد خیلی آگاهانه‌تر و قوی‌تری دربـارهٔ‌نوع تربیت بدون تجدیدنظر بود. «جولیتای ارواح»هم‌بعنوان یك‌انسان دریك‌تارعنکبوت تربیتی خوردکننده‌گرفتار است وفیلم‌توگزارشی راجع‌به‌آزادشدن‌تدریجی‌اوخواهدبود.**

فلینی ــ این تم برای من یك تم اساسی است و دلم میخواهد باز هم به‌صـورت عمیق‌تر و روشن‌تری درفیلمی که بعد از «جولیتا» خواهم ساخت آن‌رامطرح‌کنم.

● **آیا فیلمی ساخته‌ای‌که تراکامل‌تر ازفیلمهای دیگرت بنمایاند؟**

فلینی ــ بله «جاده» و «۸½». «جاده» واقعاً ، سیاهه تمام‌دنیای اسطوره‌ای‌من است‌که بدون احتیاط و بشکل خطرناکی بامن یکی است. ازین توضیح خوشت‌آمد؟ فیلم «۸½» به‌صورت یك سعی برای پیداکردن راه توافق با زندگی‌جلوه‌میکند.

ادامه دارد



ازدحام علاقمندان درمقابل سینما آتلانتیك «جشنواره جشنواره‌ها».

چرا فقط فیلمهای مسابقه ؟
چرا فقط فیلمهای جشنواره‌جشنواره‌ها ؟

تماشاگران جوان جشنواره در مورد اینکه‌چرا فیلمهای نورادربخش«مسابقه»و«جشنواره، جشنواره‌ها» ترجیح میدهند، نظر میدهند.

● **محمدرضا علومی** «دانشجوی زیست‌شناسی» : فیلمهای داگلاس فربنکس کمترین جاذبه‌ای برای من ندارد . بین این دو برنامه بیشتر ترجیح میدهم فیلمهای «باستر کیتون» را ببینم.

● **شیدا روحانی**«دانشجوی‌ادبیات» : اغلب فیلمهای مرور قدیمی هستند . خب، من بعضی‌از این فیلمها را دیده‌ام . برخی دیگر هم که بعقیده من اصلا دیدنی نیستند مثالی میزنم تا روشن‌شود چرا به‌تماشای فیلمهای مرورنمیروم.من‌اززندگی شیرین به بعد تمام فیلمهای فلینی رادیده‌ام.مسلم است‌که ترجیح میدهم فیلمهای تازه را ببینم‌که امکان دارد یا در اینجا داده نشود و یا خیلی‌دیر به‌نمایش درآید. تماشای فیلمهای مرور یعنی‌از دست‌دادن این فیلمهای تازه ...

● **حسین ولی‌زاده** «دانشجوی سینما» : فیلمهای «کیتون» برایم خیلی دلپسند است . بخاطر آنکه مرور کاملی‌است‌درسینمای‌یك کمدین خوب . مخصوصاً که فکر نمی‌کنم فرصت دیگری به‌این خوبی دست دهد تا همه‌ی فیلمهای او را ببینم.

فیلمهای «فلینی» را هم می‌پسندم بخاطر آنکه راحت میتوان با تحول در کار این‌فیلمساز آشناشد. اینکه باصطلاح‌ازکجا بکجا رسیده‌است. اما فیلمهای «داگلاس فربنکس» را نمی‌بینم . چون نه ارزش هنری دارد ونه‌دیگرشمشیربازیها وقهرمان بازی‌های‌این‌سری فیلمها میتواندتازگی داشته باشد .

● **اشرف گازاری** «فارغ‌التحصیل رشته تئاتر» : وقتم را اصلا صرف برنامه‌های مرور نمی‌کنم نه اینکه فیلمهای بی‌ارزشی باشند. اما مثلا فیلمهای «نقشی از خود» بارها به نمایش درآمده . حتی فیلم‌های اتو پرمینجر را یکی دوبار از تلویزیون دیده‌ایم. تنها در میان آنها «آخرین نمایش فیلم» ساخته باگدانویچ را ندیده‌ام. بهتر نیست‌که بجای تماشای فیلم‌هائی که دیده‌ام بروم مثلا فیلمهای « جشنواره – جشنواره‌ها» را ببینم؟

● **محمود شاه‌زیدی** «محصل» : برنامه مرور آثار «باستر کیتون» اگر چه جای«چارلی چاپلین» را نمیتواند بگیرد اما با اینحال من از کمدیهای صامت خیلی خوشم‌می‌آید. به‌این‌خاطر تنها فیلمهای کیتون راخواهم دید. اینطورخیالم راحت‌ترهم هست چون‌دغدغه تهیه بلیط فیلمهای دیگررا ندارم.

● **مهری یازرلو**«دانشجو» : فقطفیلمهای فلینی را می‌بینم چون به خوبی میتوانم زیروبم کار این سینماگر را دریابم.

● **فرشید سیاحی** «کارمند تلویزیون» : تنها از میان فیلم‌های مرور، دوست‌دارم«جاده» فلینی را ببینم. از فیلمهای «فربنکس» خوشم نمی‌آید ، «نقشی از خود» غالب فیلمهایش را دیده‌ام. حوصله دیدن فیلم صامت هم ندارم پس کارهای «کیتون» را هم نخواهم دید. کارهای «فلینی» را دیده‌ام. تنها «جاده»اش برایم‌آنقدر جاذبه داردکه بازهم تماشاکنم.

● **عباس زندی‌نیا** «کارمند فرهنگ و هنر» : نه ، فیلمهای فربنکس را نمی‌بینم.به چند دلیل : اولا فیلمها ارزش هنری ندارد. دوماً از فیلمهای قهرمانی خوشم نمی‌آید. و آخرش اینکه وقتم آنقدرکم است که حیفم می‌آیدصرف این فیلمها شود و فیلم هائی راکه باید ، نبینم .

● **شکوه زنگنه** «دانشجو» : بهتر نیست فیلم‌های مرور مثل «داگلس فربنکس»، «باستر کیتون» ، «هری لنگدون»و یا حتی «فلینی» را در زمانی غیر از دوره جشنواره بگذارندکه یك علاقمند بتواند با حوصله و دقت به‌دیدارشان برود؟ مگر من چند فیلم میتوانم در روزببینم؟ و آیا باید فیلم‌های برجسته‌ای که این روزها در مسابقه و جشنواره جشنواره‌ها نمایش میدهند فراموش کنم، فیلمهائی که‌مطمئن‌نیستم بعداًبتوانم ببینم، درحالی‌که دیدار از فیلم های مرور، بازهم بمناسبت‌هائی امکان نمایشش هست ... خب ، حالا عقیده شما چیست؟ ...

● **بهرام میرزا باقری** (فارغ‌التحصیل رشته ساختمان) : نمیدانم چه لزومی داشته که فیلمهای داگلاس فربنکس را در جشنواره جای دهند، مگر جشنواره فیلم در سطح جهانی‌رسالت نداردکه فیلم‌های تازه به‌تماشا بگذارد؟

● **میترا هدایتی** (دیپلمه) : امروز بچه‌ها را آورده‌ام که‌فیلم«باستر کیتون»راببینندپارسال هم همه فیلم‌های چارلی چاپلین را دیدم.

● **معصومه گل‌آور** (دبیر دبیرستان) : فرصت زیادی ندارم که فیلم ببینم ، امامیتوانم بگویم‌که کیفیت فستیوال امسال تاکنون بی‌نظیر بوده.

● **امیر معینی** (مهندس‌مکانیك) : من‌عاشق کمدی هستم و معتقدم فقط دراین‌فرم‌فیلمهاست که میتوان خیل حرفهای ناگفته اجتماعی–سیاسی وعاطفی رازد. باستر کیتون نمونهٔ کاملی‌ازاین سینما را عرضه می‌کند.

● **فاطمه‌کریم‌نیا** (دانشجوی زبان) : اگر جشنواره تهران ادعای جهانی بودن دارد بایددر نحوهٔ توزیع بلیط تجدیدنظر کند.

این امکان هست که بعضی ها، وقت‌درصف ایستادن را نداشته‌باشند.

● **ساطوس میناسیان** (دانشجوی جامعه‌شناسی) : لینابراکه یك فیلم به‌تمام معنا انسانی بود فکر می‌کنم بهتر است‌دریك‌قسمت‌ازفستیوال به اینگونه فیلمها هم توجه شود، در ضمن باید بگویم‌که برنامه «بت‌کارخانه‌رویا» در شأن یك فستیوال نوجو نیست . فیلمهائی که یك‌عمرمردم را با حادثه و افسانه‌سرگرم‌کرده‌جائی‌درفستیوال نباید داشته باشد .

● **کریم معصومی‌زاده** (کارمند) : بخاطر دیدن فیلم واسطه «ساتیا جیت‌ری» مجبور شدم یك روز از اداره مرخصی بگیرم چرادر انتخاب ساعات نمایش این گونه فیلمها دقت نمی‌شود(این فیلم در سانس‌های ۱۰ صبح ۱۳ و ۱۶ بعدازظهر به‌نمایش درآمد) .

Buster Keaton

باستر کیتون، انسانی با چهره‌ای سنگی...

نوشتهٔ : ژان پاتریك لوبل

ترجمه : پرویز شفا



«٦»

«کیتون»، به‌نوبت، خودرادرسطح«واقعیت‌خیالی»، در سطح نمایشی ـ یعنی در سطح «سینما‌ـرویا» (همچنان که هرکس می‌داند براساس توهم عینی تصویر سینمایی)ـ و آنگاه در سطح آفرینش و خلق سینمایی در فراگرد خود را ساختن، قرار می‌دهد. و به اندازه‌ای که سینما، انسان را به‌واقعیت باز می‌گرداند (نه به‌واقعیتی‌ثابت و انفعالی، بلکه به‌واقعیتی در حرکت)، «کیتون» وادار می‌شود تا از سینما وسیله‌ای برای عمل روی چیزهابسازد، دقیقاً تاجایی‌که منظوراصلی‌کارگردانی‌ورهبری، قراردادن عوامل سازنده و دقیق هرگونه حادثه‌ای‌است، پیش‌می‌رود.

و این نکته، یعنی نگرش سازنده دربارهٔ فیلم‌ها و فرم‌های سینمایی، ما رابه‌آنچه‌که دربارهٔ اندیشه‌ومفهوم «متورانسن» و سینما، بطورکلی، گفتیم و درفیلم‌های کیتون به‌نحو احسن خودنمایی می‌کند، بازمی‌گرداند.

آیا می‌توان گفت‌که «کیتون»، خالق و سازنده‌ای «فوق‌العاده روشن‌بین» و در نتیجه، سازنده‌ای «شدیداً متفکر» است ؟ آیا چیزی به‌عنوان «رساله‌ای دربارهٔسینما وکارگردانی سینما» توسط «باستر‌کیتون» در برابر ما قرار دارد ؟ برای مثال ، آیا **«فیلمبردار»** برای باستر کیتون، همان مفهوم و اهمیتی را داراست‌که «مجموعهٔ کوچکی از عقاید علمی و مدون برای تئاتر» برای‌برتولد برشت، یعنی نشانه‌ای از اندیشهٔ باستر‌کیتون دربارهٔهنرش را می‌توان در این فیلم مشاهده‌کرد؟

البته خیر. بنظر می‌رسد روشی‌که این فیلم‌ـمنظور **«فیلمبردار»** است ـ اندیشه و مفهوم «کیتون» دربارهٔ سینمارابررسی دوباره می‌کند، بی‌تردیدحالتی‌مکاشفه‌آمیز از روشن‌بینی اوست، لیکن تا درجه‌ای می‌توان پیش‌رفت که نشانی از «ربط و پیوند منطقی» حوادث فیلم‌هایش‌در خود داشته باشد. این روشن‌بینی، روشن‌بینی‌بازتاب‌کنندهٔ فکری نیست، صرفاً روشی‌است‌که هنر سینمایی خودرا در خدمت تجربه و عمل می‌گذارد و این روشن‌بینی‌در خدمت سینماست و روشن‌بینی‌آدمی‌است‌که‌به‌وسیله‌تئوری‌ها دچار عجزوکندی نشده و آدمی که مسایل تئوریك‌مطرح نمی‌کند، بلکه صرفاً کار خود را «می‌کند» و بااین‌کار خویش، بیش از هر تعریف‌کنندهٔ صاحب‌سبکی‌که دربارهٔ «جوهر و اصل» حیات و «ویژگی‌ها»ی زندگی جامعه سخن می‌گوید، اندیشه و تصوری دقیق‌تراز هنر خوددر اختیار ما می‌گذارد؛ این‌روشن‌بینی‌چیزی‌است‌که‌به‌پیدایش بعضی از منطقی‌ترین و زیباترین فیلم‌ها، نه‌فقط‌درسینمای کمدی، بلکه در جهان سینما از آغاز تا به‌امروز، کمك می‌کند.

«بازتاب فکری» دربارهٔ سینما در **«فیلمبردار»**، به‌هیچوجه بازتابی‌فکری نیست. این حالت ، صرفاًبازتاب روشی است که «کیتون» ، هنر سینمایی را در فیلم های خود در نظر می‌گیرد . در ضمن، این بازتاب ، شیوه‌ای‌که «کیتون» فیلم می‌سازد آنهم با قصد قبلی، نمی‌تواند باشد – شیوه وروشی‌که تصویرویژه‌ای‌را نمایش می‌دهد.

احتمالا«کیتون» هرگزبه‌خودزحمت‌نداد‌تافیلم‌هایش‌را از زاویهٔ فکری خاصی بسازد و هرگز موضعی سخت و تغییرناپذیر دربارهٔ «رئالیسم» اختیار نکرد. بازهم‌این نکته را باید تأکیدکرد . او «فرم‌ها»یی پدید آورد واگر این‌فرم‌ها دارای ربط و ضبط منطقی فوق‌العاده‌ای‌هستند، باید نبوغ‌کیتون را به‌تنهایی مسئول پیدایش و خلق‌آنها دانست.

و بازهم تکرار می‌کنیم : آرزوی اصلی و قلبی «کیتون» این بودکه مردم را بخنداند. باکوشش‌برای مرحلهٔ‌کمال‌رساندن پانتومیم و تمهیدهای‌کمیك تصویری و مسخره‌آمیز خود، «فرم سازگاری و انطباق با دنیا» را تکامل بخشیدکه در فیلم‌هایش به‌وضوح دیده می‌شود. به‌همین ترتیب با بهره‌گیری از سینمای‌کمیك، آنچنان‌که در دوران سینما ی‌صامت رایج بود، توانست سینمای‌کمیك را بخشی ازوجود خویش‌کند و سبك فوق‌العاده موردنظر را تکامل بخشد. «عمل دنیایی» و سبکی در فیلم‌هایش نشان داد، فقط بازتاب‌های امکانات واقعی ـ که در سطح آفرینندهٔ‌کمیك و سینمایی، پس‌وپیش شده است ـ وشیوه صریح و مستقیمی هستندکه او سینما را به‌کارگرفت.

اگر اصول اخلاقی مطرح در فیلم‌های «کیتون» ، اصول اخلاقی مربوط به عمل و دگرسازی هستند به‌این خاطر است‌که او ضمن تهیه فیلم‌هایش، «به‌گونه‌ای‌خدشه ناپذیر» ثابت توانایی دست زدن به‌کارهای غیرممکن را داراست. و اگرکیتون، سینمارا به‌عنوان وسیله‌ای برای عمل روی واقعیت تلقی می‌کند و اگر سبك او، بیش از هر چیز، شامل موضع‌گیری سادهٔ «عمل دنیایی»اومی‌شود به‌این خاطر است‌که تصور و اندیشهٔ او دربارهٔسینما و همچنین سبك او، چیزی جز بازتاب فکری دربارهٔاین سینمای در فراگرد خودسازی، و تصوری از این سینمای مسخره‌آمیز نیست‌که‌برای برخورداری‌ازواقعیت‌به‌خیابانها نقل‌مکان کرد و این «سینمای تجزبی تهورآمیز»، سینمای کمیك دوران صامت و وارث سنت «ملك‌سنت»بزرگ‌بود.

سرانجام، «کیتون» با واقعی‌کردن فرم خاصی از رئالیسم دراین فیلم‌ها و درنظرگرفتن سینما به عنوان عمل‌کردی روی واقعیت، وکارگردانی را به عنوان‌نوعی موضع‌گیری دال برمعنی‌که شیوهٔ خاص‌اوبرای رویارویی با چیزهاست، گونه‌ای زیبایی‌شناسی را مطرح می‌کندکه مهم‌ترین و ابتکاری‌ترین سهم او در سینما بشمار می‌رود.

اگرچه این فرضیه بی‌چون و چراست با این همه بنظر می‌رسدکه انسان نباید بینش و بصیرت دربارهٔاین حقیقت را نادیده بگیرد که کیتون‌فقط«زیبایی‌شناسی»ای را تعریف می‌کندکه با اصول‌اخلاقی‌پیوندی‌دارد؛و«اصول اخلاقی» را تا آن‌جایی تعریف می‌کندکه به‌سبك (یعنی فرم‌ها) مربوط می‌شود؛ و «سبك» را تاآن‌جایی تعریف می‌کندکه به «عمل» ارتباط حاصل می‌کند.

زیبایی‌شناسی نمایان در فیلم‌هایش، نتیجهٔ بینش و بصیرت فعال و دگرگونه‌ساز او نسبت به‌چیزها وعوامل دیگر است‌که «عمل دنیایی»کیتون بشمار می‌رود؛ به‌همین ترتیب، راه و روشی است‌که «کیتون» برای‌کنار یکدیگر قراردادن فرم‌ها در عمل سینمایی‌کمیك، اختیار می‌کند.

وبه‌این ترتیب، دایره‌ای‌کامل را دور زده‌ایم. پس‌از این‌فرصت‌گذراکه صرف بررسی نحوه‌استفادهٔ کیتون‌از «سینما ـ شیئی» شد، می‌توان به‌شیوهٔ عمل او، آنچنان‌که دراستفاده «دیالکتیك»ی‌اش ازاشیاء ابراز شد، بازگشت.

باستر کیتون : نگاهی تحلیلی به‌آثارش

منتقدان در این مجادله‌و عقیده‌ـولجوجانه‌هم‌پای‌بند آن ـ مشترکاً توافق دارندکه «کمدین هرگز عمیق‌تر و تحسین‌انگیزتر از زمانی نیست‌که غرض و منظورهایی را ابراز می‌کندکه به هرحال به‌وسیله‌ای دیگر، کاملا قابل ابراز و بیان هستند.»

همین بحث و مجادله است‌که بسیاری از آنها رابه بیان و ابراز حرف های نامربوطی‌دربارهٔ«انسانیت‌عمیق» کمدین‌های بزرگ و از جمله درمورد باستر‌کیتون، خواه ویژه‌ای‌که باید خصیصه منحصر به‌فرد شناسایی آنهاباشد (حالت خونسرد، بی‌عاطفگی ظاهری، حالت رواقی مسلکی ظاهری معتقد به تقدیر، نحوه‌ای که خود را دراین‌دنیای ماشینی‌شدهٔ ما جا می دهد، «تنهایی»اش و غیره) رهنمون شده است تا از سر اجباربه‌این‌نتیجه‌برسند و ازاو، تجسمی ابدی از «نومیدی انسان» ، «روشن‌بینی نومیدانهٔ‌انسان» و «آرامش‌کشنده» در برابر تقدیر و سرنوشت و غیره بسازند.

ادامه دارد



فیلم‌هائی که امروز می‌بینید

(سینما دیاموند – ساعت ۱۶ – مسابقه)

ایران : شطرنج باد

کارگردان : **محمدرضا اصلانی**
تهیه‌کننده : **بهمن فرمان‌آرا**
فیلمنامه : **محمدرضا اصلانی**
فیلمبردار : **هوشنگ بهارلو**
موسیقی متن : **شیدا قره‌چه‌داغی**
بازیگران : **فخری خوروش . محمدعلی کشاورز . شهره آغداشلو . اکبر زنجانپور**
۳۵ میلیمتری . رنگی . ۹۰ دقیقه

ماجرای خانواده‌ای است که وارث اصلی ومنفرد آن درگذشته ودیگران مانده‌اند . هریك از جهت منافع خود میخواهدکه صاحب این ارث بشود : پدر خانواده ، دوبرادر و فرزند علیل فئودال اصلی و کنیز کی که در آرزوی جانشین شدن هست . بازماندگان با ساخت سند یا گم کردن افراد و صحنه‌سازیهای گوناگون میکوشندکه جنایت‌شان ردپائی نگذارد ...



(سینما دیاموند – ساعت ۱۹ – مسابقه)

ایالات متحده آمریکا : دوشس و قمارباز

کارگردان : **ملوین فرانك**
تهیه‌کننده : **ملوین فرانك**
فیلمنامه : **ملوین فرانك . بری ساندلر . جك رز**
فیلمبردار : **جوزف بیروك**
موسیقی متن : **چارلز فوکس**
بازیگران : **جورج سگال . گلدی هاون . کنراد جائیس .**
۳۵ میلیمتری . رنگی .

«چارلی مالوی» قمارباز آسمان‌جل وبی خانمانی است که جیب‌هایش همیشه خالی است وتنها با زیرکی وحیله ونیرنگ موفق می‌شود زندگی را بگذراند و او با رقاصه‌ای برخورد می‌کند که برای صعود از پله‌کان طبقات اجتماعی به خودش لقب دوشس را داده است . ملاقات اولیه آنها با هم یك فاجعه است و متعاقب آن سرنوشت آنها را درمسیر طولانی یك سفر از سانفرانسیسکو تا سالت‌لیك‌سیتی درکنارهم قرار می‌دهد .



(سینما دیاموند - ساعت ۱۳ - جشنواره جشنواره‌ها)

اسپانیا :

دزد شکار

کارگردان : خوزه لوئیس بورائو
تهیه‌کننده : پریمیتیو و آلوارو
فیلمنامه : مانوئل گوتی یه‌رز ، خوزه لوئیس بورائو
فیلمبردار : لوئیس کوادرادو
موسیقی‌متن : واینیکا دوبله
بازیگران : لولا گائوس ، اوویدی مونت‌لور ، آلیسیا سانچز ، فلیپه سولانو ، خوزه لوئیس بورائو .
۳۵ میلیمتری . رنگی . ۸۳ دقیقه

جشنواره سن‌سباستیان

«آنجل» با مادرش «مارتینا» درخانه‌ای قدیمی دروسط جنگل زندگی می‌کند . او دور ازچشم نگهبانان درجنگل به شکار می‌پردازد وگوشت وپوست حیوانات را دردهات مجاور به فروش می‌رساند ، با اینهمه مادروپسرزندگی سختی را می‌گذرانند. فرماندار محلی‌که فرزند خوانده «مارتینا» است سعی می‌کند به این خانواده کمك کند ، اما روح آزاد واستقلال‌طلب «مارتینا» و «آنجل» این امر را غیرممکن می‌سازد . یك روز «آنجل» به شهر می‌رودکه وسایل شکار بخرد وبا «میلاگروس» که دوست دخترجوان شروری بنام «ال‌کوکی» است برخورد می‌کند. «میلاگروس» که بخاطر همکاری با «ال‌کوکی» بازداشت شده بود ، ازدارالتأدیب فرارکرده ودرجستجوی «ال‌کوکی» است .

«آنجل» به او پیشنهاد می‌کندکه به جنگل بیاید و با او زندگی‌کند . «میلاگروس» پیشنهاد اورا می‌پذیرد اما توضیح می‌دهدکه پس ازپیداکردن «ال کوکی» اورا ترك خواهدکرد . «مارتینا» ازحضور «میلاگروس» درخانه‌اش‌ناراضی است ومحل اختفای اورا به فرماندار اطلاع می‌دهد وضمناً درخواست می‌کند برای «آنجل» کار دست‌وپاکند . «آنجل» برای آنکه «میلاگروس» را ازبازگشت به دارالتأدیب نجات دهد با او ازدواج می‌کند و «میلاگروس» هم به‌تدریج به زندگی درجنگل عادت می‌کند. وقتی سرانجام «ال‌کوکی» نزد او می‌آید ، «میلاگروس» ابتدا مایل نیست مطابق قولی‌که به «آنجل» داده بود ، همراه «ال‌کوکی» برود اما بعد تصمیمش را عوض می‌کند. درست درلحظه‌ای‌که آندو قصد فراررا دارند ، نگهبانان سر می‌رسند. «ال‌کوکی» فرار می‌کند ونگهبانان به دنبال او درتمام جنگل‌پراکنده می‌شوند. فرماندار از«آنجل» که جنگل‌را بخوبی می‌شناسد درخواست می‌کند اورا درپیداکردن «ال‌کوکی» کمك کند.

«آنجل» پیش‌ازقبول‌این‌درخواست باهمسرش‌صحبت می‌کند و «میلاگروس» اظهار می‌داردکه اگر به فرار «ال‌کوکی» کمك‌کند ، برای همیشه نزد او خواهد ماند. «آنجل» بعد ازپیداکردن «ال‌کوکی» برای یك لحظه وسوسه می‌شودکه رقیب عشقی‌اش را بکشد ، اما خیلی زود ازاینکار منصرف می‌شود وکمکش می‌کند که ازدست نگهبانان بگریزد .

«آنجل» به‌خانه باز می‌گردد ولی مادرش به او اطلاع می‌دهدکه «میلاگروس» خانه را ترك‌کرده وبه دنبال معشوق سابقش رفته است . مادروپسر به زندگی سابقشان برمی‌گردند با این تفاوت‌که حالا «آنجل» یونیفورم نگهبانان جنگلی را پوشیده است . با اینهمه ، «آنجل» نمی‌تواند «میلاگروس» را فراموش کند و با بررسی مرحله به مرحله حقایق متوجه می‌شودکه میلاگروس درخانه‌اش کشته شده است . او هویت قاتل راکشف می‌کند وازاو انتقام می‌گیرد .



(سینما دیاموند - ساعت ۱۰ - جشنواره جشنواره‌ها)

ایالات متحده آمریکا : **دیوانه‌ای ازقفس پرید**

کارگردان : میلوش فورمن
تهیه‌کننده : سال زانتس ، مایکل داگلاس
فیلمنامه : لاورنس هاوبن ، بوگلدمن
فیلمبردار : هاسکل وکسلر ، بیل باتلر
موسیقی متن : جك نیچه
بازیگران : جك نیکولسون ، لوئیس فلچر ، ویلیام رد فیلد ، مایکل بری‌من ، پیتر بروکو ، دین . ار . بروکس .
۳۵ میلیمتری . رنگی . ۱۳۰ دقیقه

جشنواره پاریس

«مك مورفی» یك زندانی محکوم به‌اعمال شاقه است‌که خودرا به‌دیوانگی زده وبهمین‌جهت اورا به‌یك بیمارستان روانی میفرستند . تصور اواینست که زندگی درتیمارستان راحت‌تر خواهد بود . او به‌بخشی‌که زیرنظر پرستار «راشل» اداره می‌گردد ، منتقل می‌شود ودرآنجا سعی می‌کند باترکیبی از زیرکی وبی‌احترامی نسبت به‌مقررات ومسئولان تیمارستان کنترل بخش‌را دردست بگیرد وبه‌ساکنین بخش ثابت کندکه آنها از آدم‌های به‌اصطلاح عاقل چیزی کم ندارند .

مبارزه ــ به‌یك معنی جنسی ــ او باپرستار «راشل» برایش تنبیهاتی مانند شوك الکتریکی به‌همراه‌داردکه سرانجام به‌نابودیش منجر می‌گردد.



(سینما دیاموند – سینما چشم وگوش دارد – ساعت ۲۲)

ایتالیا : دهه شگفت پنجاه

کارگردان : **ماریومورا**
تهیه‌کننده : **کمپانی تیتانوس . «ای . پ . آ . »**
فیلمنامه : **ئی ، لوکرینی**
موسیقی‌متن : **له‌لیولوتارتسی**
بازیگران : **رناتو پوزتو و ...**
رنگی و سیاه و سفید . ۳۵ میلیمتری . ۱۰۳ دقیقه

«دهه شگفت پنجاه» مجموعه‌ای ازصحنه‌های مهم از فیلم‌هائی است که کمپانی «تیتانوس» در فاصله‌بین‌سال‌های۱۹٤٦تا«۱۹٦٤» ساخته‌وتوسط عامه و منتقدان بعنوان آثاری برجسته‌موردستایش‌قرارگرفتند. برای‌تهیه این‌فیلم بیش از دویست‌فیلم موردمطالعه قرارگرفت و گذشته‌ازصحنه‌هائی که‌ازفیلم‌های پخش شده‌درآورده‌شده،صحنه‌هائی‌هم‌که در فیلم‌های‌مزبور نبوده‌دراین‌مجموعه‌آورده شده‌است، دراین‌صحنه‌ها بابسیاری‌ازچهره‌هائی که در آن زمان نام‌هائی ناآشنا بودند وامروزه‌به‌صورت‌ستارگان‌ترازاول درآمده‌اند ، برخورد خواهیدکرد.





(سینما سینه موند – افق شرق – ساعت ۱۰ ، ۱۳ و ۱٦)

ژاپن : بازگشت از دریا

کارگردان : **یوجی یامادا**
تهیه‌کننده : **شرکت کیوشی شیمازو**
فیلمنامه : **یوجی یامادا ، آکیرا میازاکی**
فیلمبردار : **تتسوئوتاکابا**
موسیقی متن : **ماساروساتو**
بازیگران : **هیساشی ایگاوا . چیکوبا ایشو . چیشوریو . جین مائدا . کیوشی آتسومی**
۳۵ میلیمتری . رنگی . ۹٦ دقیقه .

«سای ایچی» و همسرش تامیکو همراه با پدرشان ایچی و دو فرزندشان در جزیره کوچکی زندگی می‌کنند . سای‌ایچی برای تأمین زندگی با قایق سنگ حمل می‌کند . سای‌ایچی به حرفه‌اش علاقمند است اما متأسفانه موتور قایقش خوب کار نمی‌کند . او به یك قایق جدید احتیاج دارد تا بتواند کارش را بهتر انجام دهد وزندگی بهتری برای خانواده‌اش فراهم کند . اما اهالی دهکده معتقدند که اصولاً ادامه این کار مسخره است . امروزه این‌کار را شرکت‌های بزرگ با کشتی‌های بزرگ ومجهز خیلی سریعتر وراحت‌تر انجام می‌دهند . «کنجی» برادر «سای ایچی» به «تامیکو» پیشنهاد می‌کند شوهرش را ترغیب‌کند به استخدام یك‌کارخانه درآید البته کاردرکارخانه آسان‌تر نیست ، امازمان عوض شده است .

چند روز بعد کشتی «سای ایچی» دریك طوفان بشدت آسیب می‌بیند و «سای ایچی» وقتی که می‌خواهد کشتی را تعمیر کند متوجه می‌شود که پول‌کافی برای اینکاردراختیار ندارد . سرانجام«سای‌ایچی» مجبور می‌شود حرفه وسرزمین مورد علاقه‌اش را ترك کند و برای کار دریك شرکت به خشکی برود .



گفتگوئی با :

الیا کازان

درباره‌ی فیلم

دربارانداز

(برنامه «ایالات متحده : نقشی از خود» – ساعت ۱۰ و ۱۳ – سینما امپایر)



«مارلون براندو» و «راداستایگر» در صحنه‌ای ازفیلم «دربارانداز»

● نمایش فیلم «دربارانداز» درانگلستان بحث و جنجال فراوانی رابرانگیخت، آیامقاله‌ای راکه «لیندسی‌آندرسون» در این مورد نوشت وبه‌پایان فیلم بعنوان یك توطئه فاشیستی حمله کرد خوانده‌اید؟

– بله ، مقاله خوب و آگاهنده‌ای بود ولی من کاملا با نظرات وی مخالف بودم . شایددانش من درباره بارانداز و اسکله از هرکس بجز «باداسکالبرگ» بیشترباشد. کارماعملی‌تحقیقاتی نبودکه با بیدقتی‌انجام‌گیرد.خودم‌درآنجازندگی کرده و چیز های زیادی‌درمورد‌بارانداز،سیاست و انتخابات که «لیندسی آندرسون» کاملا ازآن بی‌خبر است میدانستم. آنچه که اودردست‌داشت عقیده چپ‌گرائی طراحی شده در پایان فیلم‌بود. ولی در پایان فیلم چیزی مبتنی بر فاشیست‌بودن وجود ندارد.

احساس دیگری که در این‌مورد دارم و باگفته‌های «آندرسون» مطابقت دارد اینست‌که بنظر من قهرمانان‌دراجتماع‌نقشی‌مهم‌ایفامیکنند. آنها ممکن است موقتا برای یك‌ساعت یا یك‌روز قهرمان باشند ولی دیگران متفاوتند. بسیاری از دگرگونیهای اجتماعی ناگهانی در تاریخ‌جنبش کارگری براساس وجود جسد یك شهید ایجاد گردیده است: نقطه اوج اعتصابات‌سانفرانسیسکو در سال ۱۹۳٤ که بر من‌نیز تأثیرات‌زیادی‌داشت زمانی بود که اجساد دو نفر ازکارگران اسکله و بندر را که کشته شده بودند در وسط میدان شهر قرار داده بودند و بعد مراسمی که‌بانواختن یك مارش عزا آغازشد سرانجام به‌یك اعتصاب عمومی انجامید.

البته گرچه در حال حاضر وضع‌باراندازها تغییر نیافته ولی نوعی‌دگرگونی داردحس‌میشود پس از نمایش این فیلم ، برای انتخاب مجدد رئیس اتحادیه کارگران بنادر ، یك رای‌گیری فوری به عمل آمد و نتیجه آن بود که تغییر رئیس اتحادیه احتیاج‌به صد رأی دیگر داشت . البته‌با تغییر آن فرد بخصوص، دگرگونی‌خاصی ایجاد میشد و همان فسادوتباهی‌ازماه‌بعدآغازشد.

● عده‌ای از منتقدین منجمله «راجر تیلور» که کتابی درباره فیلمهای‌شمانوشته است، فیلم «در بارانداز» را وسیله دفاعی تو و «اسکولبرگ» در برابر آن کمیته مخصوص بازجوئی خوانده است. با این نظر موافقید؟

– فکر می‌کنم قسمتی از آن ، طبیعتاًمتأثر از مسئله‌ای است که‌گفتید . من خودم را درگیر کاری‌کردم که رنج‌آور و مشکل نبود و چیزی هم نبود که در زندگی به‌آن افتخار کنم و ضمناً باعث شرمساری من هم نشد. ما این فیلم‌رابرای دفاع در برابر آن‌کمیته‌نساختیم،این واقعه‌درست همان چیزی است‌که در بارانداز اتفاق افتاد . داستان فیلم براساس مشاهدات و تجربیات مردی است‌که آنوقتها غالباً بااو شام میخوردیم. «اسکالبرگ» و من به‌آنجا رفتیم ، درحالیکه بازجوئی جریان داشت و این موضوع بارهااتفاق افتاد. این‌محاکمات‌مافیائی همیشه و مکرراًاتفاق می‌افتد. مردم جوابی جز سکوت ندارند. فقط سکوت. ضمناً باید بگوییم که فیلم «دربارانداز» با «باداسکالبرگ» آغاز نمیشود. شروع آن با «آرتور میلر» است.

● پس با این عقیده «تیلور» که‌نمایشنامه «نگاهی از پل» (آرتور میلر) در واقع پاسخی به «دربارانداز» است موافقید؟

– «آرتور میلر» کم‌آدمی‌نیست او ازمدتها پیش مکرراً تصمیم به‌نوشتن نمایشنامه‌ای‌درمورد بارانداز داشت و درطول جنگ دوم‌جهانی نیز دراین‌مورد تلاش فراوانی بخرج داد.

● فیلم «دربارانداز» سومین و آخرین فیلمی بودکه‌باشرکت «مارلون براندو» به‌وجود آوردید. «براندو» تمایلی به درست ایفاکردن نقشش نشان نمیداد.

– او همیشه از درون بخوبی ایفای نقش می‌کند ...

● منظورم اینست که از وجود«براندو» میتوان احساسی از نیروئی عظیم و ذخیره شده برداشت کرد و همین عامل است‌که به نقشهای‌او هیجان فراوانی میبخشد.

– این درست همان چیزی است‌که من‌فکر می‌کنم و «براندو» راهم بهمین‌دلیل‌دوست‌دارم ودرك میکنم. اودرونش‌همواره‌پراز،کینه‌توزی، آرزو و احساس عدم اطمینان عمیق است ولی ظاهراً نجیب وخوب جلوه‌میکند. این شخصیت ذاتی او است، به‌عقیده من براندو تنهانابغه‌ایست که من در زمینه بازیگری باوی روبرو شده‌ام.من به‌هنگام هدایت براندو ، فقط‌چندکلمه‌ای‌ازوضع داستان گفته‌ام و او بعداً نقش محوله را بهتراز انتظار من‌ایفا کرده است . از نظر من ایفای‌نقش وی دراین فیلم بهترین‌کاری است‌که‌در سراسر عمرم دیده‌ام.

فیلم «در بارانداز» در محیطی که توسط گروه کثیری ازمردم بندر احاطه شده بود فیلمبرداری گردید. کار بزرگی بود، درست‌مثل یك محاکمه عمومی . همواره صفی بزرگ از کارگران اسکله در برابر ما شاهد فیلمبرداری از زندگی خودشان بودند. یك روز یکی از کارگران‌پشت‌گردن مرا چسبید و محکم‌بدیوار کوبید . و هنگامی‌که قصد کتك‌زدن مراداشت یکی دیگر ازکارگران کوچك‌اندام بندرکه‌در پار بود با دیدن این صحنه بیرون آمده، گریبان وی را گرفت و او رابا‌ضربات‌پی‌درپی‌له‌ولورده کرد. و کشت ، فضائی بسیار خشونت‌بار بود . مادرست وسط معرکه زندگی آنها بودیم، اینطور نیست ؟

کوتاه‌شده گفتگوی (استوارت بایرن) و (مارتین ال، روبین) – ترجمه : علوی طباطبائی

خبرها



«ساتیا جیت‌ری» – کارگردان فیلم «واسطه» بهمراه تهیه‌کننده فیلم «سوبیرگوها» پس از نمایش فیلمش به تماشاگران معرفی شد ومورد استقبال شدید حاضران قرارگرفت.
«ساتیاجیت‌ری» یکی ازداوران نخستین دوره جشنواره جهانی فیلم تهران بود.



«وولورادف» کارگردان برجسته بلغاری، پس ازنمایش‌اثرتماشائیش«ارواح محکوم»، باتشویق وتأیید فراوان تماشاگران روبروگردید.

میهمانان تازه‌وارد . . .

* **کریستیان برادتامسن** (کارگردان فیلم دانمارکی«سرچشمه دنیای‌من» که دربخش«سینما چشم و گوش» دارد دوشنبه ۸ آذر به نمایش درخواهدآمد) **آندره‌لوئیزاولیوئیرا** (کارگردان فیلم برزیلی «افسانه اوبیراخارا» که در بخش جشنواره، جشنواره‌ها نمایش داده خواهد شد) **مارولی سیتومپال** (بازیگرفیلم «ماکس‌هاویلار» که دربخش‌مسابقه به‌نمایش‌درخواهدآمد) لئونارد گوردون (بازیگرفیلم: ریتس) آناماریامیراندا (ستاره فیلم برزیلی: افسانه اوبیراخارا).

برنامه گفتگوهای جمعی . . .

تماشاگران علاقمند هم می‌توانند دراین برنامه شرکت کنند.

برنامه گفتگوهای جمعی با هنرمندان‌فیلم هائی که در جشنواره به نمایش درمی‌آید، به‌قرار زیر است:

* روز یکشنبه هفتم آذر، ساعت ۱۱صبح، هنرمندان فیلم «**شطرنج‌باد**» در مرکزجشنواره گفتگو دارند.

* هیئت داوران پنجمین دوره جشنواره **(امانوئل ریوا، شابانا ازمی، برت هانسترا، مارك رابسون، آرتورهیل، آندره‌ی‌کواکس، آندره دلوو، ولادیمیر ناموئوف، ماریو چکی‌گوری‌و دکتر مجیدی)** ساعت ۱۰٫۳۰ صبح روز دوشنبه هشتم آذر در مرکز جشنواره گفتگو دارند.

* **«نیکیتا میخالکوف»** کارگردان فیلم «برده عشق» و هیئت نمایندگی «اتحادجماهیر شوروی» روز پنجشنبه یازدهم آذرماه ساعت ۱۰٫۳۰ صبح در دفتر جشنواره در یك گفتگوی جمعی شرکت خواهند کرد.

تماشاگران علاقمند به شرکت در ایــن جلسات می‌توانند پیش از شروع گفتگوهابرای ورود به مرکز جشنواره با خانم «آریانافرشاد» مسئول برگزاری این جلسات تماس‌بگیرند.



خانم «کیتون» بعــد از نمایش آثار همسرش «باسترکیتون» در سینما پولیدور حضور یافت ومورد استقبال حاضران درسالن قرارگرفت.

«کازانوا» نمی گذارد «فلینی» به تهران بیاید!



«فدریکو فلینی» که سخت مشغول بپایان بردن فیلم آخرش «کازانوا» ست طی تلگرامی اطلاع داده‌که به تهران نخواهد آمد. متن تلگرام ازاینقرار است:

آقای هژیرداریوش، جشنواره جهانی فیلم تهران
دوست عزیز
بسیار امیدوار بودم‌که درجشنواره شما شرکت‌کنم وشخصاً ازشما بخاطر افتخاری‌که جشنواره شما نصیب کارهای من‌کرده است تشکرکنم. متأسفانــه آخرین کارهای مربوط به میکساژ فیلم «کازانوا» که باید در تاریخ ازپیش تعیین شده – برای نمایش حاضر شود، خارج شدن از «رم» را برایم غیرممکن ساخته است. امسال این موانع ومحدودیت‌های زمانی مرا درقبال شما خجلت زده‌کرده است. انشاءالله سال دیگر. با پوزش فراوان وامید موفقیت. فدریکو فلینی
عین تلگراف درصفحه مقابل‌کلیشه شده‌است.

چرا «آندره وایدا» نیامد؟



ترجمه متن نامه «آندره وایدا» که یك روز بعد ازشروع جشنواره، به جشنواره تهران رسید. بیماری «آندره وایدا» را قبلاً مسئولین سینمائی «لهستان» اطلاع داده بودند.

آقای داریوش عزیز
متأسفم به‌اطلاع شما برسانم بعلت‌بیماری سینه‌پهلو که ازبهارگذشته تاکنون مرا سه بار بستری‌کرده است، قادرنخواهم‌بود درجشنواره شما شرکت‌کنم، خواهشمندم مراتب عذرخواهی وتأسف مرا به اطلاع اعضای هیئت داوران‌که ازافتخار همکاری با آنان محروم‌گردیده‌ام برسانید. امیدوارم درآینده بخت مرا بیشتر یاری دهد وبتوانم درجشنواره بعدی شما به عنوان عضو هیئت داوران با شما همکاری داشته باشم وشاید هم امکان نمایش برخی ازفیلم‌های من درجشنواره بعدی فراهم گردد. با پوزش فراوان، برای‌جشنواره تهران وشخص شما آرزوی موفقیت دارم. آندره وایدا
عین نامه درصفحه مقابل‌کلیشه شده‌است.

FELLINI, WAJDA ... CABLE THEIR REGRETS

UNICATION CO. IRAN

ZCZC ITE172 UPB175 236D

IRTN HL ITRM 089

ROMA 89 24 1115

LT

MR AGYR DARYOUSH INTERFILMESEST

TEHERAN

DEAR FRIEND

I WOULD HAVE VERY MUCH HOPED TO GIVE MYSELF THE
PLEASURE TO THANK YOU IN PERSON FOR THE GREAT HONOUR
THAT YOU FESTIVAL HAS SO GENEROUSLY DEDICATED TO MY WORK STOP
UNFORTUNATELY THE LAST DETAILS ON THE MIXAGE OF CASANOVA AND THE
ESTABLISHED DATE FOR ITS OPENING KEEP
ME TIGHT HERE IN ROME STOP THESE
IMPEDIMENTS OF TIMING EMBARASS ME STOP
PLEASE DO ACCEPT MY APOLOGIES AND MY DEEP
GRATEFULNESS STOP GOOD WORK AND ARRIVEDERCI
HOPEFULLY TO NEXT YEAR FEDERICO FELLINI

Dear Mr Daryoush,

I am very sorry to advice you, that due to three times relape of pneumonia, persecuting me since this year spring I cannot attend the Festival in Tehran.
Would you kindly pass over my apologise and deepest regret to the members of the jury that I am not able to share with them the work in the festival. Nevertheless, I do hope, that the fortune will be better for me next year and I`ll manage to arrange more successfully our cooperation regarding festival jury or perhaps preview of some of my films.
Once again please accept my apologise and best regards. I wish a great success for the Festival and for you personally.

Sincerely yours,

A. Wajda

ZARINDAST IS A MAN OF MANY PARTS IN 'KILL, ALEX KILL'

There's lots happening at the Film Bazaar this year.

One of the highlights of the bazaar on Friday was the showing of "Kill, Alex Kill", a film directed, produced and written by Iran's Mohammad Zarindast.

Made in the United States entirely on location, the film also stars Zarindast in the story of a Vietnam veteran, a psychopath whose thirst for revenge conquers all his human feelings.

Zarindast studied theatre and motion pictures at the University of California at Los Angeles and has proved very productive in a relatively short career.

Among the films he made in Iran are "Hashem Khan", released in Europe under the title "Appointment in Isfahan", "Brothers Karamazov" and "Desert Conquerors".

Zarindast made "Kill, Alex Kill" recently after he graduated from UCLA with a master's degree.

A very busy person, he is preparing to shoot a film co-produced by Iran and the U.S. called "Iranian Night" and another to be shot in Los Angeles titled "Deadly Trap".

These two films are to be followed immediately by "Wolves", a film on the popular contemporary topic of oil.

YOU CAN SEE ROSANNA IN THE BAZAAR

Beautiful Brazilian star, Rosanna Chessa, is in Tehran accompanied by producer and director, Zygmunt Sulistrowski.

Although none of their films are included in the festival programmes, several are being screened in the Film Bazaar.

Sulistrowski is apparently very interested in Iranian films and intends to introduce Brazilian movie-goers to them by taking some to Brazil for public showing.

In addition he is also planning to start a co-production with Iran next year and says he will be shooting on location in this country to show as much of the delightful Iranian landscapes as possible.



FILM BAZAAR

بازار فیلم

SATURDAY, NOVEMBER 27, 1976

Hall No. 1

11:00 am: Gangsters (Greece)
3:00 pm: The Scavengers (USA)
5:00 pm: Love in Pacific (USA)
7:00 pm: The Return of the 18 Bronze Men (Hong Kong)

Hall No. 2

11:00 am: The Joker (Egypt) Marche Verte (Morocco)
3:00 pm: Tangsir (Iran)
5:00 pm: Abelard and Heloise (Germany)
7:00 pm: King of the Forest (Hong Kong)

Hall No. 3

11:00 am: Partners (Canada)
3:00 pm: Miss Julie (England)
5:00 pm: Hungarian Short Films
7:00 pm: Fluchtver Such (Germany)

Hall No. 4

11:00 am: Short Films from New Zealand
3:00 pm: Short Films from New Zealand
5:00 pm: Short Films from New Zealand
7:00 pm: Short Films from New Zealand

شنبه ٦ آذرماه :

(ساعت ۱۱ صبح) :

گانگسترها (یونان) — سالن شماره یك
جوکر (مصر) — سالن شماره دو
گام سبز (مراکش) — سالن شماره دو
شرکاء (کانادا) — سالن شماره سه
فیلم‌های کوتاه نیوزیلند — سالن‌شماره چهار

(ساعت ۳ بعدازظهر):

شکارچی‌ها (آمریکا) — سالن شماره یك
تنگسیر (ایران) — سالن شماره دو
خانم جولی (انگلستان) — سالن شماره سه
فیلم‌های کوتاه نیوزیلند — سالن شماره‌چهار

(ساعت ٥ بعدازظهر):

عشق درپاسیفیك (آمریکا) — سالن شماره یك
آبلارد وهلوئیز (آلمان) — سالن شماره دو
فیلم‌های کوتاه مجارستان — سالن شماره سه
فیلم‌های کوتاه نیوزیلند — سالن‌شماره چهار

(ساعت ۷ بعدازظهر):

بازگشت ۱۸ مرد برنزی (هنگ‌کنگ) — سالن شماره یك
سلطان‌جنگل (هنگ‌کنگ) — سالن شماره دو
قصد فرار (آلمان) — سالن شماره سه
فیلم‌های کوتاه نیوزیلند — سالن شماره‌چهار

FILM-E FARSI SET THE TONE FOR POST-WAR FILM INDUSTRY

PART II OF A REVIEW OF 50 YEARS OF IRANIAN FILM MAKING BY TERRY GRAHAM

Despite the tentatives at an intellectual cinema, it was the burgeoning 'Film-e Farsi' which set the tone of the Iranian film industry in the two decades from the end of World War II till the mid-Sixties,

Perhaps the most influential film of the period was Siamak Yassemi's 'The Treasure of Gharoon', a fantasy taken from Hollywood escape literature.

Poor boy meets rich girl and they fall in love — generally acknowledged as a virtually impossible situation in the Iran of those days, when the social bridge of a middle class was just taking shape.

The wishful thinking takes a still more fantastic form — though one to which Western audiences since the age of Gilbert and Sullivan were well accustomed — by making the poor boy really the lost son of the millionaire Gharoon, whose name itself is taken from legend referring to the Croesus figure in Iranian tradition.

Stock gags take shape in this film which surpassed all box office figures when it was released and continues to be the overall record-holder even up to the present day. Stock figures such as the 'stage Indian' and the comic sidekick make an appearance, to populate the commercial cinema not always so happily ever after.

Success was further insured by song-and-dance sequences in colour (Yassemi had already pioneered in the medium with a 16 mm colour-reversal single-copy film in 1954), starring the pop idol Foruzan, a more sophisticated follow-up on the earlier use of singer Delkash.



THE HUSBAND OF AHU KHANUM

Technique and technology had improved since Kushan's break-through experiments, giving 'Gharoon' a new slickness. Foreign market projections were even made by the producers, who made sure that subtitled copies were available in both English and Arabic.

While 'Gharoon' and its offspring solidly led the field, two Armenians provided alternatives in popular themes. Arman, the stage name for Arma'is Huspian, was a long-time actor who turned director with 'The Sea Bride'. He had made his name in crime thrillers but decided in his own maiden directing effort to turn to popular tradition.

However, the real success both technically and commercially in the 'popular field' was the tear-jerking 'Farewell Tehran', starring two figures who were to be established as the first full-time long-standing romantic stars of Iranian film — Puri Bana'i and Behruz Vosouqi.

The story concerns a blind girl, daughter of the servant of a wealthy family, whose sight is restored in an operation, allowing the young heroine to go into nursing and ultimately on to the battle front in a war against revolting tribesmen.

There she meets the son of the family who quite naturally, after John Wayne-like exploits with grenades, becomes wounded and falls under her care. He, of course, initially fails to make the association with the little blind girl back home, and the love affair develops with this misunderstanding — a kind of melodramatic 'Gharoon' in reverse.

Director Samuel Khachikian was a technical and artistic genius who had learned his art through a correspondence course mailed from Beirut. Although he too had developed his career through thrillers, 'Tehran', shown in the Festival retrospective, was the romantic and realistic climax of his unusual achievement being a masterpiece of camera composition and movement.

Khachikian set up every sequence from beginning to end, rehearsing it, painstakingly with his eye to the camera until the actual shooting. Then he used the cameraman as simply a technician accessory to the filming.

If 'Tehran' had introduced a kind of realism in Iranian film making, the first neo-realistic work was created from a best-selling novel, Mohammad Ali Afghani's 'The Husband of Ahu Khanum.' Davud Mollapur's first and most famous film, the piece represented another breakthrough in being both a serious, 'intellectual' effort and accesible to the average moviegoer.

The acting was good, although the technique had flaws, and the subject was interesting for both high-brows and low. The film was not a great commercial success but it attracted attention to the potential of popularly acceptable artistic cinema. Eroticism a la Italiana was introduced, over the previous hard-sell vulgarity, among other features putting this film on a serious footing.

sometimes subtle and at other times overt, reflects the film makers' conclusion that only an elite bourgeoisie, not the general populace, has profitted from constitutional independence from Europe and that the African masses must take action to remedy this.

A third theme, especially dear to Sembène, is the status of women in Africa.

He attacks, head on, the Western stereotype of the women's inferior status and consistently demonstrates their social, economic, cultural, and political importance: as backbone of the family ("Tauw") as final source of income in survival circumstances (**"Baron Saret"**), as heroine honourably resisting oppression by suicide ("Black Girl"), and as resistance leader during French occupation ("Emitai"). Unlike many of his Hollywood counterparts, Sembène refuses to show them as karate-spy experts, plastic mannequins, or sex objects ("I can do without seeing asses that one hour I go to the movies... Besides, if you have a woman, you don't go to the movies to see asses").

With less than 5% of Senegal's population speaking French at the time of independence from France in mid-1960 — a figure prevailing, as well, for the rest of the French community in Africa — Sembène and some of his colleagues have shifted from using a European language to using various African languages in order to reach a maximum audience. In Sembène's case, this has meant filming in Wolof ("Mandabi" and "Xala") and in Diola ("Emitai"); the first a **lingua franca** in Senegal, and the second a minor one in the south where the story and shooting actually took place.

A vacuum remains in English-speaking Africa, though several attempts have been made in Nigeria — always with foreign directors and crews.

One need not conclude that all is easy for the African film maker. He is faced with overwhelming barriers, not the least of which are serious limitations caused by a severe shortage of production equipment and facilities.

Even in oil-rich Nigeria, for example, there exists the virtual impossibility of purchasing the basic equipment for filming (as well as even for ordering it from abroad) because of the nation's unwillingness to spend hard currency on such a low national priority item. Even the essential film stock, leaders, and tapes are hard to come by. Added to this is the necessity all over Africa, with only a few national exceptions, for the film maker to travel to Europe for processing, editing, and mixing — before even screening any of his rushes.

The film makers are very much aware of the resulting imperfection, including over-and under-exposure, but until regional production facilities can be built, within the framework of inter-African co-operation, the African film maker is unlikely to have any relief from those inadequate production facilities and materials.

Meanwhile, he is still faced with problems of distribution and exhibition (both still in foreign hands, American and French). Even after constitutional independence, with the barriers of production, distribution, and exhibition, African film makers are likely to continue making films that do not attempt to glorify their neo-colonial political economies but to depict them as they themselves experience and perceive them to be: dehumanising, oppressive, corrupt—not the unrealistic triumph over the environment as "the Hollywood dream factory" is likely to project.



XALA

SEMBENE'S IS A POLITICAL CINEMA OF EXPOSING EXPLOITATION



If one compares any *American black film of the late 1960's and early 1970's with the movies of the Senegalese film maker Ousmane Sembène, it is obvious that intelligence and sensivity* can *be brought to black films by a black director . . . The Sembène character functions in a social system not glamorised but rightfully depicted as corrupt, oppressive, and dehumanised.*

— Donald Bogle, "Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks."

by Harold D. Weaver Jr.

Who is Ousmane Sembène, and what are the characteristics distinguishing his and other African cinema from Afro-American and other Hollywood films?

Above all, African cinema, with few exceptions, is a political cinema, a cinema exposing exploitation and maintenance of the status quo — but seldom offering concrete solutions. Undoubtedly, the most important film maker to emerge so far is Sembène, a former docker, trade-union official, army mercenary and novelist who, by his own count, has been engaged in some thirty occupations.

Like most of Africa, his own country Senegal, has had two recent experiences from which its emergence remains fuzzy: colonialism and neo-colonialism.

Thus, in all his films, Sembène has been pre-occupied with the foreign presence in his native land: the overt French domination before constitutional independence, the consequent African resistances and the more subtle forms of external control, with African collusion, during the present era of formal, political independence.

Hence, it is from Sembène that we can gain an insight into Senegalese society — past, present and, maybe, future.

His first feature film, **"Black Girl"**, deals with the lamentable adventure in France of an African governess temporarily engaged during the vacation period — in Antibes, very much a bourgeois village on the Mediterranean. He shows her life in Dakar and her existence in Antibes, inter-cutting with illustrations of neo-colonialism by the maid market in downtown Dakar's "Independence Square" and the assumed reliability of Senegalese President Senghor by the French technical assistants in the cause of law and order, and, thus continued subservience to his French masters.

Sembène's most recent film **"Xala"** (meaning sexual impotence in Wolof) is in his own words, "a film on a Senegalese businessman, on the birth of a black bourgeoisie."

Why did he make it? "Because we're witnessing the birth of an aborted child. Some of the circumstances are very dangerous — too dangerous because they are being manipulated from the outside, from Europe.

"I wanted to show how they're being manipulated and why the people must kill them."

In between, Sembène has made films on corruption and the abuse of power (**"Mandabi"**), unemployed youth and the generation gap (**"Tauw"**), and resistance to French colonialism (**"Emitai"**) — in all, three shorts and four features.

Politically engaged African film makers have been exposing, in the context of neo-colonialism, the emergence of a modern slave trade.

In this, Sembène (**"Black Girl"**) and Med Hondo (Mauretanian in exile in Paris and director of **"Soleil O"** and **"Les Bigots-Nègres, Vos Voisins"**) reveal the intolerable conditions of African and other immigrant workers in economically developed European countries, sometimes as part of inter-governmental agreements — performing menial tasks unwanted by the local population.

The projected images of collusion between the present African political leadership and their former colonial masters,

THE SWASHBUCKLER WHO GOT VERY RICH DOING WELL BY DOING GOOD

young waif, a street arab, who steals — but only from the pompous and dishonest — for a living in some Baghdad of the imagination, like one of Baudelaire's lighter hashish dreams.

He falls in love with the Sultan's daughter. He sneaks into the castle, meets her, and gains her love. He even manages to ingratiate himself with the Sultan, who can see that despite his lowly origin, he's a far sight better man than the ridiculous princes who are suing for the girl's hand.

But, before he is judged worthy, he must of course achieve certain quests. And so he sets out on a magical journey, which takes him into a region any Sufi would immediately identify as the **alam-e mithal** (or as Henry Corbin calls it, **mundus imaginalis**). After so many years, the details of the journey escape me, but I can remember being extremely impressed — not to say baffled — by the fact that if one analyses the symbolism from a traditional point of view, what one is watching is not simply a finely-conceived film adventure, but a representation of the spiritual path.

All the symbols are there, and in the right places: the winged horse (the power of vision attained by the man who tames his carnal soul); the Old Man (the spiritual master); the lamp (realisation); the magic carpet (**karamat**, or miraculous powers used by the adept only for the highest moral purposes), etc., etc.

Needless to say, I expect to be laughed at for this kind of analysis. I find it hard to believe myself, and I can honestly say I wasn't expecting it!

Still, here is Joseph Campbell's **Hero With A Thousand Faces**, a good many years ahead of time, and untainted by Campbell's Jungian bias. One of the few Sufi films I've ever seen — but made in Hollywood, in the 1920's by people who couldn't possibly have had access to traditional material... could they?

Aside from such mad speculations, it remains one of the most exquisite fantasy films I've ever seen, and puts Fairbanks and his scriptwriters (I wish I know who they were) in the class of masters of their trade, if not in the class of mystics!

And if Fairbanks and his crew were in fact unconscious of the wider ramifications of the kind of material they used in "Robin Hood" and "The Thief of Baghdad" (not to mention "Mark of Zorro", "Black Pirate", "Three Musketeers" and other goodies), this is perhaps an even more telling mark of their quality than if they had been working consciously, with some well outlined plan or philosophy.

It is, in a sense, proof that innocence knows more than it realises, that the pure in heart have access to areas of truth which the sophisticated and learned must miss.

Fairbanks of course was a businessman and he got rich, very rich, doing well by doing good. But who can complain? Such style!

No swordsmanship like that till Toshiro Mifune. That's what makes America great...don't ask too many questions, just enjoy it.



DON Q, SON OF ZORRO



THE IRON MASK



TAMING OF THE SHREW



THE BLACK PIRATE



THE MARK OF ZORRO



THE THREE MUSKETEERS



THE THIEF OF BAGHDAD

A FIRM BELIEVER IN AUTHENTICITY AND REAL ATMOSPHERE

which I have no production data, but which I can use to discuss some of the structural elements mentioned above.

"Robin Hood" was a project so vast that for some time Fairbanks thought it beyound even his capacities. He had been fascinated with the material since childhood, and when he first decided to make the film he wanted to call it "The Spirit of Chivalry".

Since it was precisely this spirit which animated Fairbanks artistically, we may take it that the project was extremely close to his creative core.

The sets for the film were the largest ever made, larger even than those for "Intolerance", which is usually mentioned in this context. The film also cost more than anything else to date — $1,400,000 — but it also earned well: $2,500,000. It was a spectacular.

Fairbanks believed in authenticity. He spared no trouble to have the enormous castle, which towered over the Hollywood skyline, built according to mediaeval tastes, to get the armour and costumes right, and so on. Yet he admitted that above all else it was atmosphere he wanted, the **feel** of the period.

To judge by the beautiful stills I have seen, he succeeded in this: not only are they as textured and perfectly composed as anything out of "Ivan the Terrible", they even have the look of 15th century paintings.

These effects were achieved, of course, by the sheer trickery of cinema. The chain-mail was burlap spray-painted with metallic lacquer; Robin Hood's famous escape down the castle tapestries was engineered with a playground slide; his leap over the castle walls with a trampoline (still, Fairbanks did all his own stunts).

Fairbanks apparently liked to begin his films with quotations. This one starts with a short of the castle in ruins; over it is superimposed the words —

So fleet the works of men,
Back to their earth again;
Ancient and holy things
Fade like a dream . . .

— then a slow dissolve, and the ruins are restored to their former grandeur. And at once we are swept up in the violent excitement of a tournament, held by Richard the Lion-hearted.

"Ancient and holy thing . . ." Odd concerns for an American living in a period supposedly devoted to Progress and the triumph of the machine. Am I perhaps myself dreaming, or was Fairbanks up to something a bit too deep for his contemporaries to fully grasp, even though they were swept up by the power of his imagination?

"The Thief of Baghdad" begins with an even more evocative quotation: "In the Name of Allah, Most Merciful and Compassionate". Well, surely Fairbanks and his advisors had read the **Thousand and One Nights** (probably Burton's marvellous translation) and simply lifted the words. Still . . .

Still, the film moves on to yet more startling material. The story is certainly not from the Nights, though it is obviously made up of elements from such sources. Doug is a penniless



ROBIN HOOD



HIS MAJESTY, THE AMERICAN



THE GAUCHO

THE DASHING ROGUE DOUGLAS FAIRBANKS WAS A TOWERING KING OF HOLLYWOOD

by Peter L. Wilson

Of all the great Hollywood stars (as opposed to directors) who typify that age of innocence and silence which earned America its strange and unique place in the history of art, Douglas Fairbanks towers above the rest, not quite human.

The fact that such a man, handsome but not erotic, in many ways a two-dimensional representation of archaic virtues such as pure courage undiluted by human failings, chivalry unmixed with any complex motivation — that such a man (or rather such an image) should have been considered the king of Hollywood, reveals some strange but not unpleasant things about the America of his time.



There are those who consider that American cinema of the silent era has never been surpassed, that the "talkies" were something of a mistake, mixing the alien element of words with a medium meant to convey itself through an altogether simpler and yet potentially profound language of gesture and montage.

If indeed there is a "language" of film, it was certainly developed during this era; after the "Jazz Singer", little more was added except intellectual concepts which seem to have broadened the scope of the medium in one way, but in another way may have simply side-tracked it. Would the movies have grown intellectually more sophisticated even if they had remained silent? Perhaps yes, perhaps no; but almost certainly they would have become more cinematic, more truly **sui generis.**

Fairbanks, an intelligent man with an intuitive grasp of the creative potential of film, was himself responsible for some of the pure cinematic development of the cinema, and his peak period coincides with the richest achievements of the silent film, both in comedy and in "serious" genres. He is best remembered for his incredible development of the stunt, the exhibition of athletic prowess carried to mythical heights through the magic (or trickery) of the camera, combined in his case with a genuine physical bravery (or foolhardiness). His contemporaries, the great clowns such as Chaplin, Keaton or Harold Lloyd, made of the gag the same intricate and infinitely varied element of the "language" of comedy; indeed, the stunt and the gag are two sides of the same coin, a coin which has perhaps been devalued by advancements in laboratory "special effects", professional stuntmen and an emphasis on objects (à la "Jaws") rather than people.

But Fairbanks should be remembered, and honoured too, for more than just his derring-do. To the extent that he exercised control over his films (and this was considerable) he should also be given credit for the brilliance of his editing techniques, the poetic beauty of his photography, the sophisticated sense of fantasy which he personified, and the sometimes uncannily profound symbolism he attained.

This year's retrospective offers a very rare opportunity to assess the body of his work, and put him in perspective as a film-maker in many ways as worthy of serious attention as the great comedians, or the great directors.

In fact, so rare is it to actually see Fairbanks films that for the most part I have little more to go on than a few famous sequences cut out and included in various "anthologies" of the history of film. However, in one case ("Robin Hood" — 1922) I have found a good deal of material which offers an insight into his working methods, although I have not seen the film. In another case, I have seen a film ("The Thief of Baghdad") for

PREVIEW OF OSCAR – WINNING 'ONE FLEW OVER CUCKOO'S NEST'

The fact that Milos Foreman did not change the title of Ken Kesey's novel when he made it into a film is a welcome sign of a growing respect for the written oeuvre in cinema (10 years ago they might have called it "Cuckoo!"). Of course, poor Kesey only got a few thousand dollars for the rights; if he had accepted royalties he'd be a rich man.

The novel made quite a stir. Beneath its seedy, almost Kerouacian view of the American Underbelly, it was a highly romantic piece of work, asserting man's dignity and the value of his adherence to ideals. A certain Whitemanesque optimism was always threatening to creep up on the Beatniks. With Kesey and the "flower children" it emerged in full bloom.

Foreman has made other films about young America, but this is the first one I've really liked. The idea of working out a very symbolic passion play against a very realistic background (a real insane asylum was used, along with a number of its inmates) is carried off by the sure touch of the director, and above all by stunningly brilliant acting on the part of Jack Nicholson as McMurphy, Louise Fletcher as Big Nurse and Will Sampson as the Chief.

McMurphy is supposed to be the Life Force; the Nurse is the Dark Shadow, Thanatos; the Chief is Primaeval Man, and also the Silent or Dark Mask of the Life Force (if you think this is all too heavy-handed, read the book).

The fact that all this cannot only be believed in but also identified with by the audience is a tribute to everyone involved. If there is also a lack of depth, which necessarily increases in the translation of novel into film, it too must be attributed to everyone, from Kesey himself to the actors.

You can't have everything. The film, like the novel, makes up for lack of depth wtih the emotional texture of its surface, and both book and movie deserve their success.

Peter L. Wilson

FILM GUIDE

SATURDAY, NOVEMBER 27, 1976

(Short films in brackets)

DIAMOND CINEMA: Festival of Festivals
10 am: One Flew Over the Cuckoo's Nest
1 pm: Poachers

Flight of the Winged Ibex
4 pm: The Chess of Wind (The End of the Games)
7 pm: The Duchess and the Dirtwater Fox (Time)

Cinema Has Eyes and Ears
10 pm: The Fabulous Fifties

PARAMOUNT CINEMA: Flight of the Winged Ibex
10 am & 7 pm: Irene, Irene (For a More Human World)
1 & 10 pm: God Wills it So (Leonina)

Cinema Has Eyes and Ears
4 pm: Photography

ATLANTIC CINEMA: Cinema Has Eyes and Ears
10 am: Kenji Misogushi: The Life of a Film Director (A Festival in Paris)

Festival of Festivals
1 & 7 pm: Identification
4 & 10 pm: Next Stop Greenwich Village

EMPIRE CINEMA: America: A Self-Portrait
10 am & 1 pm: On the Water Front

Federico Fellini: The World of a Magician
4, 7 & 10 pm: Le Notti di Cabiria

POLIDOR CINEMA: Sentimental Faces
10 am & 1 pm: Coney Island; The Scarecrow; Our Hospitality

Douglas Fairbanks Sr.: Dream-Factory Idol
7 & 10 pm: The Thief of Bagdad

CINEMONDE CINEMA: Oriental Horizon
10 am, 1 & 4 pm: Home from the Sea (Fishing Song of the South China Sea)

Our Magic Lantern
7 pm: Ali Qapu; So Can I; Qeisar
10 pm: The Grey City; The Bread and the Street; The Cow

CONFERENCES OPEN TO PUBLIC

For all the people who have been waiting patiently to get together with the Fifth TIFF International Jury, the day to remember is Monday, November 29.

At 10:30 a.m. the 10-man jury will hold a press or rather public conference at the festival headquarters on Takhte Jamshid Avenue.

Why I have called this meeting a "public conference" is that the festival organisers have announced that such meetings will be open to the cinema-going public and enthusiasts from now on.

As a result movie enthusiasts will also have the chance to talk to the people involved in the making of the Iranian competition entry "The Chess of Wind", along with newsmen and film critics.

The press conference for "The Chess of Wind" is scheduled for Sunday, November 28 at 11 a.m.

Another conference that promises to be very interesting is for Russian director Nikita Mikhalkov on Thursday, December 2 at 10:30 a.m.

For admission to the press or public conferences please contact Miss Aryana Farshad at the festival headquarters.

Points of View

CAMPING AT THE RITZ IS JUST A BIT OLD HAT

Presumably there may be movie-goers for whom Richard Lester's comedy "The Ritz" represents some new and never-before-imagined approach to cinema. But for anyone who has ever lived and gone to the theatre in New York — off-off-Broadway that is — it's a bit old hat.

A funny old hat, but nevertheless nothing new. In fact, the film is adapted from a play and stays very close to its theatrical parameters, so that without too much trouble one could imagine oneself at the Cafe Chino, or wherever the original play was performed.

Zany gay humour — "camp" — has been around for a long time and has been mulled over by such savants as Susan Sontag, so presumably one need not define it again. At its best it is certainly extremely amusing, but a bit recherche, so that a familiarity with vocabulary, references and so on is required of anyone who seeks to appreciate it.

What Lester has done (or rather what he has done together with the writer Terrence McNally) is to broaden the appeal somewhat by trying to preserve the characteristics of camp humour while making the jokes obvious enough in context to be appreciated by straights.

For American, and possibly for British audiences, he may have succeeded, though I could not help wondering what some of the movie-goers at the Paramount were thinking.

The plot, if you can call it that, concerns a hapless minor relative of a vindictive Mafioso, who for some reason wants to bump him off. The "fat, balding middle-aged" Gaetano Proco (Jack Weston) takes refuge at the Ritz, a men's bath-house apparently inspired by the famous Continental Baths, a temple of Low Camp in Manhattan.

Here he is chased by a horrendous fellow named Claude who has a thing for fat men; a detective with a high squeaky voice; a vindictive brother-in-law; and a Puerto Rican songstress named Googy Gomez (Rita Moreno) who believes him to be a "beeg producer". Aside from them, there's a cast of dozens, all wearing bath towels.

All this is amiable enough, and though humanity is mocked for its proclivities and lack of success in communicating them, no one is really treated too nastily (which is why it's not real camp, which has no human feelings whatsoever). While Lester keeps up the fast pace and brilliant editing which is his trademark, and which permits the eye to slide over innumerable faults of conception, the film provides a lot of laughs. When it becomes necessary to actually try to forward the action of the plot, however, it tends to drag (no pun intended).

If the film is worth thinking about with any degree of seriousness, it may be because it represents an attempt to approach nearer to the core of that **self-consciousness** which pervades nearly all contemporary film-making.

Camp humour depends on the use of at least two levels of ego-involvement, one attached (to the object of desire, be it a fat man or a philosophical concept) and one detached, self-mocking, cold. Ultimately camp has no necessary link to homosexuality, but is rather a state of mind which is peculiarly modern.

Peter L. Wilson

A POWERFUL SOCIAL COMMENT ON THE HIROSHIMA HOLOCAUST

The third in the series of Asian films 'Hiroshima 28' was a powerful social comment on the terrors of the atomic bomb and the miseries of victims of the Hiroshima holocaust.

Although the setting was Hiroshima, the actors were from Hong Kong and the dialouge was in Mandarin. The story centres around a girl who is the daughter of two Hiroshima bomb victims and the trauma she experiences when she finally finds out the awful news.

Her father tried to keep the secret from her but when she and her sister learn the truth it causes the complete collapse of their lives. Eventually the girl dies of leukemia after she has run away from home to join an anti-atomic protest group.

The message of the film was very strongly carried across even though some of the acting was a bit overdone. Beautiful nature shots coupled with a few interesting film techniques worth mentioning.

It is a film that is hard to forget and whoever sees it will think twice about supporting any atomic stockpiling or be too eager for hurrying towards the Third World atomic war of which the film warns.

Lloyd Miller

cinema 5

Sat. Nov. 27, 1976 - No. 6
15 Rials

Vth TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

November 21 - December 5, 1976



دیوانه‌ای ازقفس پرید   کارگردان : میلوش فورمن

"ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST"

A MILOS FORMAN FILM



شطرنج باد   کارگردان : محمدرضا اصلانی

THE CHESS OF WIND

by: Mohammad Reza Aslani